



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**FACULTAD DE ARTES**  
**MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**“ANÁLISIS ARMÓNICO–FORMAL Y SEMIÓTICO  
DE CINCO OBRAS DEL COMPOSITOR CUENCANO  
ARTURO VANEGAS VEGA”.**

**TESIS PREVIA PARA LA OBTENCIÓN DEL  
TÍTULO DE MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E  
INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**AUTOR: LCDA. SONIA MARLENE PRADO ORTÍZ**

**DIRECTOR: MGST. WALTER NOVILLO ALULEMA**

**CUENCA – ECUADOR**





## RESUMEN

El objetivo principal de la temática abordada constituye un aporte a salvaguardar, conocer y mantener en vigencia la creación musical de tres grandes compositores cuencanos “*morlacos*”: Arturo Vanegas Vega, Rafael Carpio Abad y Carlos Ortiz Cobos, lo cual mediante un análisis armónico-formal, semiótico y comparativo hemos logrado determinar y dilucidar los elementos, características e influencias utilizadas en su prolífera producción musical, las cuales exhiben una elegancia estilizada con elementos constitutivos del folclor musical ecuatoriano, fusionados con estilos y técnicas académicas de la corriente nacionalista.

Así también podemos encontrar la digitalización en fínale de 20 obras más reconocidas del compositor Arturo Vanegas Vega, convirtiéndose en un baluarte significado del repertorio musical académico-popular ecuatoriano.

Palabras claves: Análisis armónico, Formal, Semiótico, Estilo, Género, Folclor Identidad, Fusión musical, Similitud, Continuidad, Abstracción, Música ecuatoriana.



## SUMMARY

The approached main objective of the thematic one constitutes a contribution to safeguard, to know and to maintain the musical creation of three big composers cuencanos in effect “backs”: Arturo Vanegas Vega, Rafael Carpio Abbot and Carlos Ortíz Cobos, that which by means of a harmonic-formal analysis, semiótico and comparative we have been able to determine and to elucidate the elements, characteristic and influences used in their prolífera musical production, which exhibit an elegance stylized with constituent elements of the Ecuadorian musical folclor, fused with styles and technical academic of the nationalist current.

Likewise we can find the digitization in you die him of the composer's 20 more grateful works Arturo Vanegas Vega, becoming a meant rampart of the Ecuadorian academic-popular musical repertoire.

Passwords: Harmonic, Formal analysis, Semiótico, Style, Gender, Folclor  
Identity, musical Coalition, Similarity, Continuity, Abstraction, Ecuadorian Music.



## ÍNDICE

CONTENIDO	PÁGINA
Derechos del Autor.....	9
Dedicatoria.....	11
Agradecimiento.....	12
Resumen.....	13
Introducción.....	14
 CAPÍTULO I.....	 17
Arturo Vanegas Vega: Vida, aspectos generales.....	17
1.1. Vida.....	17
Aspectos generales.....	17
Contexto histórico.....	18
Creación musical.....	22
 CAPÍTULO II.....	 24
Técnicas y metodologías del análisis musical.....	24
2.1. Sinopsis del análisis musical.....	24
2.2. Fundamentos analíticos metodológicos.....	26
2.3. Procedimientos analíticos.....	29
2.4. Objeto del análisis musical.....	30
2.4.1. Armonía.....	30
2.4.2. Formal.....	31
2.4.3. Semiótica.....	31
2.5. “Compendio musical y surgimiento de los géneros ecuatorianos: “San Juanito y Pasillo”.....	34
2.5.1. Esquema tradicional de la forma musical “San Juanito”.....	35
2.5.1.1. Etimología.....	35
2.5.1.2. Origen.....	35
2.5.1.3. Danza.....	36
2.5.1.4. Variaciones (instrumentales).....	36
2.5.2. Esquema tradicional de la forma musical “Pasillo”.....	36





2.5.2.1. Etimología.....	38
2.5.2.2. Origen.....	38
2.5.2.3. Definición.....	38
2.5.2.4. Aporte Europeo.....	39
2.5.2.5. Aporte Local.....	39
2.5.2.6. Difusión del Pasillo.....	39
2.5.2.7. Clasificación del pasillo.....	40
2.6. Desarrollo analítico musical (armónico-formal y semiótico).....	42
2.6.1. “Río Morlaco” (San Juanito).....	42
2.6.1.1. Análisis armónico.....	42
2.6.1.2. Análisis formal.....	45
2.6.1.3. Forma macro y sus partes.....	46
2.6.1.4. Análisis semiótico.....	52
2.6.1.5. Presentación del esquema semiótico de la obra “Río Morlaco”.	58
2.7. “Septenario” (Pasillo).....	59
2.7.1. Análisis armónico.....	59
2.7.1.1. Análisis formal.....	62
2.7.1.2. Forma macro y sus partes.....	63
2.7.1.3. Análisis semiótico.....	68
2.7.1.4. Presentación del esquema semiótico de la obra “Septenario”.....	74
2.8. “El Jardín sin Rosas” (Pasillo).....	75
2.8.1. Análisis armónico.....	75
2.8.1.1. Análisis formal.....	79
2.8.1.2. Forma macro y sus partes.....	80
2.8.1.3. Análisis semiótico.....	86
2.8.1.4. Presentación del esquema semiótico de la obra “El Jardín sin Rosas”	92
2.9. “Reflejos” (Pasillo).....	93
2.9.1. Análisis armónico.....	93
2.9.1.1 Análisis formal.....	98
2.9.1.2. Forma macro y sus partes.....	99
2.9.1.3. Análisis semiótico.....	107
2.9.1.4. Presentación del esquema semiótico de la obra “Reflejos”.....	114
2.10. “Madre” (Pasillo).....	115



2.10.1. Análisis armónico.....	115
2.10.1.1. Análisis formal.....	118
2.10.1.2. Forma macro y sus partes.....	119
2.10.1.3. Análisis semiótico.....	128
2.10.1.4 Presentación del esquema semiótico de la obra “Madre”.....	137
 CAPÍTULO III.....	 138
Análisis comparativo entre: Arturo Vanegas Vega, Rafael Carpio Abad y Carlos Ortiz Cobos, utilizando dos de sus obras con los mismos parámetros y elementos analíticos.....	138
3.1. Síntesis del método comparativo.....	138
3.1.1. Reseña histórica de Rafael Carpio Abad.....	139
3.1.2. Datos biográficos de Carlos Ortiz Cobos.....	141
3.2. Desarrollo analítico musical (armónico-formal y semiótico).....	143
3.2.1. “A orillas del Tomebamba” (San Juanito).....	143
3.2.2. Análisis armónico.....	143
3.2.3. Análisis formal.....	146
3.2.4. Forma macro y sus partes.....	146
3.2.5. Análisis semiótico.....	157
3.2.6. Presentación del esquema semiótico de la obra “A orillas del Tomebamba”.....	 169
 3.3. “Chorritos de Luz” (Pasillo).....	 170
3.3.1. Análisis armónico.....	170
3.3.2. Análisis formal.....	173
3.3.3. Forma macro y sus partes.....	174
3.3.4. Análisis semiótico.....	183
3.3.5. Presentación del esquema semiótico de la obra “Chorritos de Luz”..	193
3.4. “Dame tu olvido” (Pasillo).....	194
3.4.1. Análisis armónico.....	194
3.4.2. Análisis formal.....	198
3.4.3. Forma macro y sus partes.....	199
3.4.4. Análisis semiótico.....	203



3.4.5. Presentación del esquema semiótico de la obra “Dame tu olvido”	208
3.5. “Alegría de la Sierra” (Pasillo).....	209
3.5.1. Análisis armónico.....	209
3.5.2. Análisis formal.....	212
3.5.3. Forma macro y sus partes.....	213
3.5.4. Análisis semiótico.....	220
3.5.5. Presentación del esquema semiótico de la obra “Alegría de la Sierra”	226
 CAPÍTULO IV.....	 227
Digitalización en finale de 20 obras más reconocidas del compositor Arturo Vanegas Vega.....	227
4.1. Añoranza Azul (Pasillo).....	227
4.2. El jardín sin rosas (Pasillo).....	229
4.3. Evocación Nocturna (Pasillo).....	232
4.4. La dulzura eres tu (Pasillo).....	235
4.5. Madre (Pasillo).....	237
4.6. Tu eres mi luna (Pasillo).....	239
4.7. Tus manos (Pasillo).....	241
4.8. Reflejos (Pasillo).....	244
4.9. Remembranzas (Pasillo).....	248
4.10. Lluvia de flores (Pasillo).....	250
4.11. El Septenario (Pasillo).....	252
4.12. Castañuelas (Pasodoble).....	254
4.13. Oh mi bella ilusión (San Juanito).....	256
4.14. Río Morlaco (San Juanito).....	258
4.15. Ronda del folklore (Pasacalle).....	260
4.16. Domingo Triste (Habanera).....	262
4.17. Dame tu amor (Tonada).....	264
4.18. Mujer y Paisaje (Vals).....	266
4.19. Pupilas Azules (Vals).....	268
4.20. Nocheguena (Villancico).....	270
4.2.1. Entre caricias y lágrimas (Yaraví).....	272



Conclusiones.....	274
Bibliografía.....	280
Lincografía.....	281



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Sonia Marlene Prado Ortiz, autor de la tesis "Análisis armónico-formal y semiótico de cinco obras del compositor cuencano Arturo Vanegas Vega", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 7 de octubre del 2013

Sonia Marlene Prado Ortiz

0103470720

---

*Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999*

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail [cdjbv@ucuenca.edu.ec](mailto:cdjbv@ucuenca.edu.ec) casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA  
Fundada en 1867

Yo, Sonia Marlene Prado Ortiz, autor de la tesis "Análisis armónico-formal y semiótico de cinco obras del compositor cuencano Arturo Vanegas Vega", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 7 de octubre del 2013

Sonia Marlene Prado Ortiz  
0103470720



## DEDICATORIA

*A mis padres Sebastián y Elva,  
por mi existir y su amor incondicional;  
y mi hermana Ruth,  
por su cariño y eterna amistad.*



## AGRADECIMIENTO

*Al concluir esta tesis, agradezco a Dios, por bendecirme la luz de cada día, e iluminar mis conocimientos y por alegría de vivir y compartir esta maravillosa experiencia.*

*A mis padres Sebastián y Elva y a mi hermana Ruth, quienes son el pilar fundamental de mi vida, y el más grande apoyo en mi carrera profesional.*

*A mi tutor de tesis, Magister Walter Novillo, por brindarme sus conocimientos y compartir su experiencia profesional en la realización de este trabajo investigativo y por ser un entrañable amigo.*

*A los maestros: Magister Mercedes Crespo. Lcda. Violeta Pérez y Magister José Urgilés, quienes con su desinteresado apoyo, conocimientos y amistad, me han permitido alcanzar la meta propuesta.*

*También quiero agradecer infinitamente al Sr. Fernando Vanegas, hijo del compositor Arturo Vanegas, quien me brindó toda la apertura e información necesaria, para el desarrollo de presente trabajo investigativo.*





***Arturo Vanegas Vega,  
Maestro y Compositor.***

*“Nuestra música, el sentimiento auténtico del pueblo, ya sea la desbordante alegría de los pasacalles, sanjuanitos, cachullapis o el tañer del corazón de los pasillos, ha sobrevivido a la ola de estridencia de lo que hoy llaman música, merced a los artistas que nacen con el don de enardecer los resquicios del alma, para permanecer junto a ella, y hacerla vibra a través de los tiempos,*



*uniendo el lejano pasado con el palpitante presente*". <sup>1</sup>(Cordero y León, R. Música. Pasión Del Alma).

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia musical se ha desarrollado un sinnúmero de elementos, métodos y técnicas para la creación musical, los cuales marcan una ola en determinada época o periodo, la conjugación de dichos elementos enriquecen e identifican la cultura de un pueblo, por lo que es necesario evocar su trayectoria e historia como base primordial de su identidad y cultura, siendo la música, las costumbres y tradiciones elementos fundamentales de la hibridación cultural.

Es así que la fundación del primer Conservatorio de Música a mediados del siglo XIX, genera los primeros músicos académicos. Esta educación forjó una profunda influencia que significó la apertura del Ecuador hacia el mundo, compositores con una formación académica incursionaron en la música de cámara y sinfónica, enaltecendo sus raíces.

Con la llegada del compositor italiano Domingo Brescia (Director del Conservatorio de Quito 1904), quien ejerció una notable influencia en los músicos ecuatorianos, lo cual produjo un afianzamiento de la música académica en el país, conjuntamente con este hecho el nacimiento de una tendencia nacionalista en la composición musical, dio paso a la creación de obras académicas con características nacionalistas, tendencia de carácter social y estético que se venía produciendo desde el siglo XIX en otras latitudes del mundo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> CORDERO Y LEÓN, R. (1960). Música. Pasión Del Alma. Cuenca

<sup>2</sup> Destacados compositores de la corriente nacionalista de Ecuador y Latinoamérica en el siglo XX: Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado, Pedro Pablo Traversari, Salvador Bustamante Celi, Humberto Salgado, José Ignacio Canelos, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz Sanz; los mexicanos Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, los cubanos Amadeo Roldán y García Caturla, el brasileño Héctor Villa-Lobos, el argentino Albero Ginastera, entre otros.



A raíz de aquella época nace una pléyade de compositores ecuatorianos que podría denominarse como: primera generación de músicos nacionalistas, conformada por Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán Cárdenas, Francisco Salgado Ayala, Pedro Pablo Traversari, Salvador Bustamante Celi, entre otros, quienes comienzan a elaborar nociones y teoría musical nacionalista ecuatoriana, que es difundida a través de sus escritos y de sus obras musicales. Esta generación de compositores es además el pilar fundamental de la historia de la música escrita. Se deben a ellos los principales trabajos históricos con los que cuenta la musicología ecuatoriana.

Es así que las siguientes corrientes nacionalistas de la talla de: Luis Humberto Salgado, Corsino Durán, Gerardo Guevara y desde luego, Arturo Vanegas Vega, quienes poseen en su catálogo obras sinfónicas, obras para instrumentos solistas, grupos de cámara que se basan en ritmos ecuatorianos, conjugando en sus composiciones las propuestas hechas por la primera generación (expresar por una técnica clásico-romántica europea la dualidad indígena hispánica).

Arturo Vanegas Vega, compositor cuencano, uno de los grandes representantes de la hibridación cultural en el ámbito musical del siglo XX, quien se consagró casi por entero a crear obras con un estilo tradicional utilizando elementos académicos propios de su formación profesional, basados en formatos de la música popular como un género típico y tradicional ecuatoriano. Figura entre los compositores académicos más destacados de la “*morlaquia*” del siglo XX, en su catálogo musical posee más de un centenar de obras inéditas y manuscritas de su puño y letra.

Este trabajo investigativo tiene la finalidad, mediante un análisis armónico-formal y semiótico, el dar a conocer los elementos y formatos constitutivos en cinco de sus obras de diferente género musical, asimismo abordará sus estructuras y generalidades armónicas, lo cual determinará el estilo, características e influencias que el compositor Arturo Vanegas utilizó en la

---



creación de sus obras musicales.

Sus obras nos brindan la posibilidad de discutir los procesos de identidad musical local y nacional, además como aporte a nuestra cultura, dan a conocer parte de su repertorio musical, permitiendo la ampliación del repertorio en nuestros conservatorios y academias de música.

El Maestro Vanegas Vega, poseedor de un dominio compositivo, demuestra características importantes en la creación musical, la elegancia en sus líneas melódicas, utilización de pentafonías y ritmos ecuatorianos, estructuras que denotan organización del discurso musical.

Hemos considerado conveniente rendir un justo homenaje a esta figura de la música ecuatoriana, a través del desarrollo de esta tesis brindarle un sincero tributo a la labor artístico-creativa del cuencano Arturo Vanegas Vega y la revitalización de sus obras, debido a que sus piezas reposan en los archivos de su domicilio y en la biblioteca José Castelví de la Sinfónica de Cuenca.

El desarrollo del presente proyecto investigativo está planteado en cuatro capítulos, con los siguientes contenidos:

En el Capítulo I se abordará la Vida y aspectos generales de Arturo Vanegas Vega.

En el dos sobre Técnicas y metodologías del análisis musical: armónico, formal y semiótico.

En el Capítulo III se realizará un análisis comparativo utilizando los mismos parámetros y elementos analíticos, en relación a otros compositores cuencanos del siglo XX, de Rafael Carpio Abad, con: “A orillas de Tomebamba y Chorritos de Luz y con Carlos Ortiz Cobos: Dame tu olvido y Alegría en la Sierra.

Para concluir con el Capítulo IV, en el que se tratará sobre la digitalización en finale de 20 obras más reconocidas del compositor Arturo Vanegas Vega.





## **CAPÍTULO I**

### **ARTURO VANEGAS VEGA: VIDA, ASPECTOS GENERALES.**

#### **1.1. Vida.**

##### **1.1.1. Aspectos Generales.**

Arturo Vanegas Vega, nace en la ciudad de Cuenca, Ecuador, el 24 de agosto de 1919, en el seno de un hogar impregnado por la música, que se transmite a la familia como una herencia ancestral. Su padre Antonio Vanegas Villagómez, que hizo de su familia una escuela de formación musical, fue uno de los grandes músicos de esta ciudad e impulsó su gran amor, por la música a sus hijos, Humberto, Rafael, Heliodoro y Arturo Vanegas Vega. Ellos conformaron la Orquesta de los Hermanos Vanegas, que tuvo protagonismo en la década de los cincuenta.

Humberto, Rafael y Heliodoro trabajaban como violinistas en diversas producciones fonográficas de música popular. Pero, quien se destacó nítidamente en los ámbitos de la composición, la docencia y la ejecución del contrabajo, el piano y el violoncello fue Arturo (1919-2009), siendo el primer graduado en 1947, del Conservatorio de Cuenca “José María Rodríguez” (fundado en 1938), habiendo sido alumno, entre otros profesores, del insigne compositor imbabureño José Ignacio Canelos, Segundo Luis Moreno, Carlos Paz, Francisco Salgado, el panameño Efraín Arias y el alemán Karl Soberte.

Se desempeñó como pedagogo del Conservatorio de esta ciudad, en las asignaturas de contrabajo, solfeo, violoncello y piano, convirtiéndose en formador de nuevos discípulos que se integrarían posteriormente a las orquestas sinfónicas de varias ciudades del país, fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Quito, en los años 50 se destacó como Director de la Orquesta de los Hermanos Vega, también se desempeñó como Miembro Titular de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay en 1972; fue uno de los fundadores de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, obra del gran maestro José Castelví Queralt donde permanece hasta su jubilación en el 2005.

En su haber se destaca varios galardones, premios y reconocimientos: Primer



Premio en el Concurso Orquestas, promovido por la Municipalidad de Cuenca; en 1995 el Congreso Nacional le concede la Presea al Mérito; en 1998 la Ilustre Municipalidad de Cuenca la Presea Francisco Paredes Herrera. La Casa de la Cultura, la Municipalidad de Cuenca, el Congreso Nacional, le entregaron preseas y distinciones por su vida y obra productiva al servicio del arte y la cultura, así como en la formación de nuevos discípulos en el campo musical.

Al morir Arturo Vanegas Vega, el 28 de febrero del 2009, se pierde a uno de los últimos compositores nacionalistas de la ciudad Cuenca<sup>3</sup>. (Dinastías Musicales en el Azuay., Los Banegas).

*“Quien escribe, su viejo amigo, revive los tiempos de la lejana niñez cuando un violinista de apenas once años actuaba, con singular destreza, junto con su padre y hermanos, en el elenco de grandes músicos de la ya legendaria Orquesta Austral, que marcó un hito inolvidable en la historia comarcana entonando los Serenos cuyas melodías portaban, como una suave caricia, el embeleso que abría las puertas del corazón”* <sup>4</sup>(León, E. (2006, Agosto 26). Arturo Vanegas Vega. El Mercurio Hemeroteca Virtual).

### **1.1.2. Contexto histórico.**

Arturo Vanegas Vega, nace a inicios de los años XX, quien figura entre los compositores más destacados de la música académica de esta ciudad. Su producción musical crece en medio de una crisis económica, política y social que golpeaba duramente en ese entonces al Ecuador.

A finales del XIX La Revolución Liberal, intentó consolidar la identidad nacional, cuyo objetivo de esta revolución burguesa era desmontar los poderes tradicionales de la Iglesia y el Estado, esta clase burguesa unida a la clase media lograron expulsar del dominio del poder a los tradicionalistas. Fue un movimiento que despertó nuevas tendencias en los ámbitos políticos, sociales y culturales.

---

<sup>3</sup> Dinastías Musicales en el Azuay. Los Banegas. Apuntes biográficos de Fernando Vanegas; hijo del compositor Arturo Vanegas Vega. Consultado el 10 de Abril del 2011.

<sup>4</sup> LEÓN, E. (2006, Agosto 26). Arturo Vanegas Vega. El Mercurio Hemeroteca Virtual. Consultado el 02 de Septiembre del 2011. En <http://www.elmercurio.com.ec/hemeroteca-virtual?noticia=64644>



En los años veinte con la caída del Liberalismo, la situación en el Ecuador fue caótica e inestable, la economía ecuatoriana sufrió una larga crisis de casi treinta años. Posteriormente, surgen los llamados gobiernos plutocráticos, donde el poder del país estaba a cargo de las oligarquías banqueras y agroexportadoras; sin embargo, con la caída del cacao, primer producto de exportación, nuevamente la crisis provoca una inestabilidad en el sistema económico nacional, incitando el levantamiento de la clase popular, es así que nace una tendencia denominada Revolución Juliana.

En 1947 se abre un momentáneo período de estabilidad en Ecuador, la gravísima crisis económica que asoló el país daba una tregua a la economía ecuatoriana, con el fin de la II Guerra Mundial se dio un aumento de las exportaciones nacionales, en especial, las del banano. Este auge incorporó definitivamente a Ecuador al modelo capitalista, con la mejora económica.

Pero en la década de los sesenta la tregua económica llegaba a su fin, el volumen de las exportaciones descendió y con ella la inestabilidad provocada por la coyuntura económica llamaba de nuevo con fuerza a las puertas de Ecuador.

A partir de 1972, el país empieza a sacar provecho de sus recursos naturales con la creación de la Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana, iniciando su exportación a gran escala, dando paso al desarrollo y crecimiento económico en todo el Ecuador. Este fue el período donde más creció la industria, los capitales públicos, lo cual también contribuyó a reorganizar el juego de fuerzas sociales, culturales y políticas en el país.

Estos acontecimientos surgieron en la época que le tocó vivir y desarrollarse musicalmente a Arturo Vanegas Vega, los mismos conllevaron a la transformación directa o indirectamente en diferentes campos como en lo político, económico, social y por ende en el ámbito musical, donde una tendencia estilizada pugnaba con nuevos estilos e innovaciones compositivas.

El nacionalismo musical, aparece en Latinoamérica en las últimas décadas del siglo pasado, gracias al influjo de similares propuestas europeas y al apareamiento y consolidación de géneros musicales folclóricos y populares,





urbanos y rurales, que se constituyen en fuente de identidad nacional<sup>5</sup>. (Bueno, J. (2008, Marzo 13), Luis Humberto Salgado, nacionalista ecuatoriano).

Los compositores de las escuelas nacionales fueron innovadores del lenguaje musical, en sus obras aparece el programatismo, pues predomina en ellas el deseo de construir una imagen musical sobre la base de un texto literario que impone reglas compositivas en su formato, estructura, escritura musical y armonía.

En Ecuador, el italiano Doménico Brescia (compositor de una “*Sinfonía Ecuatoriana*” estrenada en (1907) y en Perú el italiano Carlo Enrique Pasta (autor de la ópera “*Atahualpa*”), fueron los suscitadores del nacionalismo. Generado por el romanticismo, el nacionalismo musical ecuatoriano reconoce los valores de la música popular indígena y mestiza.

En las obras de nuestros compositores podemos encontrar una simbiosis que se produce al introducir elementos europeos a los ritmos y géneros musicales que identifican al país como: el sanjuanito, yaraví, capizhca, fox incaico, entre otros; que expresan un lenguaje musical propio. Estos géneros de origen popular invadieron los salones americanos consolidando un color nacional. Algunos de los grupos académicos querían estilizar, sinfonizar, experimentar, “*alegrar*” la música ecuatoriana con fines nacionalistas y educativos.

Rodolfo Agoglia, en su estudio al “Pensamiento romántico ecuatoriano”, expresa que nuestros creadores (sobre todo los literatos) se cimentaron en la doctrina del pensamiento romántico alemán del siglo XVIII. Agoglia indaga dos tendencias en los escritores ecuatorianos del siglo XIX: una que privilegia el sentido nacional y otra que insiste en la orientación cosmopolita. Desde nuestra perspectiva podemos deducir que los dos principios convergen en el nacionalismo musical de comienzos del siglo XX.

Luis Humberto Salgado en su revista “Retrospección de movimientos musicales” plantea que “*para cultivar las técnicas modernas hay que*

---

<sup>5</sup> BUENO, J. (2008, Marzo 13). Luis Humberto Salgado, nacionalista ecuatoriano. Consultado el 26 de Julio del 2012. En <http://musicaecuatoriala.julio-bueno.com/#post4>



*fundamentarse sólidamente en las disciplinas clásicas, concorde a las tesis del innovador dodecafónico Arnold Schönberg*<sup>6</sup>.

(SALGADO, L. H. <http://musicaecuatorialana.julio-bueno.com/#post4>).

Este indicio no solo fue divulgado por el compositor, sino que estableció una pauta metodológica en su desarrollo creativo: la recuperación estilística fue su apotegma.

Se podría decir que la música mestiza estaba complementada por dos líneas musicales paralelas e interdependientes, una generación de compositores con formación musical, los ahora llamados músicos académicos; y otra por creadores empíricos, de gran intuición y habilidad musical, fruto de la experiencia vivencial insigne.

Los nacionalistas ecuatorianos usaban la designación “*Música Estilizada*” para sus obras basadas en estilos populares o indígenas, dentro de los modelos técnicos europeos; el compositor Gerardo Guevara (1930) proponía que se llamara “*Música Elaborada*”.

Lo más importante de este proceso es la riqueza del repertorio que nos legaron ambas líneas. Contribuyeron los músicos populares con infinidad de piezas que han ido deslindando un cuerpo estilístico y de identidad musical en el campo creativo e interpretativo. Igualmente los académicos en base a géneros populares nos dejaron una música más compleja que va desde el cromatismo de Segundo Granja (1898-1968) hasta la experimental música de Gerardo Guevara (1930) de los años cincuenta, que mediaba entre lo popular y lo académico.

Cabe señalar que la moción “folclórica y popular” ha existido siempre en la música. En Bach, los Ecos del Coral protestante campesino, así como el influjo del makam turco, Haydn en su música incluye melodías del folclor croata o austriaco, Mozart utiliza los melos turco (Marcha Turca, Aria Turca), Beethoven adicionaba temas rusos en los cuartetos.

---

<sup>6</sup> SALGADO, L. H. (2008, Marzo 13). Comments (5). Consultado el 03 de Agosto del 2012. En <http://musicaecuatorialana.julio-bueno.com/#post4>



### 1.1.3. Creación musical.

La creación musical de Vanegas Vega se cimenta bajo la corriente nacionalista, que era la que predominaba en nuestro país y en Latinoamérica en aquella época. Desde corta edad recibió la escuela musical de su padre Antonio Vanegas músico nacionalista y con la llegada del compositor italiano Domingo Brescia a Ecuador, procedente de Chile, que influencia directamente a Francisco Salgado Ayala, quien fuera profesor de Arturo Vanegas, entre otros como el insigne compositor imbabureño, José Ignacio Canelos, Segundo Luis Moreno, Carlos Paz, el panameño Efraín Arias y el alemán Karl Soberte.

Brescia, quien figura como el promotor del estilo nacionalista, utilizaba en sus composiciones ritmos y melodías propias de nuestro país, fusionándolas con elementos de la música académica, cultivó e inculcó a sus discípulos dicha tendencia, logrando un amplio y enriquecedor repertorio musical en el Ecuador.

Arturo Vanegas Vega se consagró casi por entero a crear piezas en un estilo tradicional con elementos académicos propios de su formación profesional. En sus composiciones para piano se observan características importantes: la elegancia en sus líneas melódicas, utilización de pentafonías y ritmos ecuatorianos basados en formatos de la música popular como un género típico y tradicional ecuatoriano, en su catálogo musical posee más de un centenar de obras inéditas y escritas a mano, en su mayoría acompañadas de textos poéticos que narran y describen la belleza de sus mujeres, paisajes y vivencias cuencanas de aquella época.

Vanegas Vega, poseedor de un gran talento compositivo, creó piezas de diverso género y estilo musical como: pasillos, sanjuanitos, yaravíes, pasacalles, tonadas, pasodobles, danzantes, vals, villancicos, e himnos para establecimientos educativos, organismos profesionales y para eventos trascendentales, como la Partitura para la Misa Solemne del IV Congreso Eucarístico Nacional, celebrado en Cuenca en 1966.

Entre sus obras más reconocidas tenemos: el vals “Pupilas Azules”, “Mujer y Paisaje” “Madre”, los pasillos “Remembranzas”, “Añoranza Azul”, “Reflejos”, “El Jardín sin Rosas”, “Algún Día”, la tonada “Dame tu Amor”, los villancicos



“Campanas de Navidad”, “María Lava Pañales”, “Navidad Blanca” y numerosas canciones populares, gustadas y difundidas en las voces de intérpretes famosos como las hermanas Mendoza Suasti y los hermanos Miño Naranjo<sup>7</sup>. (Vanegas, A. Remembranzas Musicales).

Cabe señalar que el Maestro Arturo Vanegas también se dedicaba a la transcripción en partituras, contribuyendo a la recuperación de un sinnúmero de obras, que hoy forman parte del patrimonio cultural de esta ciudad.

Su catálogo de obras cuenta con una variedad de estilos y géneros musicales, los cuales reposan en su domicilio y en la biblioteca de la Sinfónica de Cuenca, esperando ser ejecutados y difundidos.

*“Es imperioso reproducir el pasado musical incluyendo el de nuestro siglo. Los archivos sonoros y fondos musicales sobrevivientes de compositores ecuatorianos deben salir a la luz y confrontar la historia crítica. Ya han reposado en la historia-salvaguarda y es el momento, inaplazable y apremiante, de reaparecer en escena para aportar, modificar calificar y proyectar nuestra conciencia musical”.*<sup>8</sup> (Bueno, J. 2008, Marzo 13).

---

<sup>7</sup> VANEGAS, A. Remembranzas Musicales. Compositor cuencano del siglo XX. Consultado el 20 de Mayo del 2011.

<sup>8</sup> BUENO, J. (2008, Marzo 13). Luis Humberto Salgado, nacionalista ecuatoriano. Comments (5). Consultado el 28 de Junio del 2012. En [http:// músicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post4](http://músicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post4)



## CAPÍTULO II

### TÉCNICAS Y METODOLOGÍAS DEL ANÁLISIS MUSICAL.

#### 2.1. Sinopsis del análisis musical.

El análisis musical es una terminología reciente que ha experimentado una gran evolución, acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos y técnicas<sup>9</sup>, (Nagore, M. 2004, Enero 01), por lo que el siglo XX podría ser considerado como el del “análisis musical”.

El análisis cambia de estatus, pasa de ser considerado una herramienta al servicio de la teoría, la composición o la biografía, al rango de disciplina autónoma. El organicismo y formalismo articulados a la *gestalt-psicología*, llevan en la primera mitad del siglo XX a la búsqueda de la unidad y la coherencia, a través de teorías analíticas centradas en la (evolución de las teorías fraseológicas melódico-rítmicas y armónicas), de la mano de autores como Schoenberg y Schenker.<sup>10</sup> (Nagore, M. 2004, Enero 01).

En el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en 1992, Kofi Agawu y Laurence Dreyfus en una de sus ponencias sobre el “Pluralismo metodológico en el análisis musical”, resaltaban la inevitabilidad e importancia “*inmanente*” de los elementos y factores históricos en el análisis musical, (Agawu-Dreyfus 1993).

El analista Leonard B. Meyer, en su método de Análisis Crítico, señala los principios que rigen los estilos y estructuras musicales según las ideas de “*expectativa*” e “*implicación*” en la que conjuga historia, teoría y análisis; manifestando una mutua dependencia entre estas disciplinas, (Meyer, 1996)<sup>11</sup>. Igualmente Nattiez, considera necesario e importante la relación entre historia y análisis, según él, el análisis es una “construcción y una representación” de los datos musicales estudiados, “*su objetivo es facilitar su comprensión, siendo*

---

<sup>9</sup> NAGORE, M. (2004, Enero 01). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Madrid. Consultado el 26 de Julio del 2012. En <http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a2>

<sup>10</sup> NAGORE, M. (2004), Enero 01). El problemático estatus del análisis musical. Consultado el 28 de Julio del 2012. En <http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a8>,

<sup>11</sup> MEYER, L. B. (1918-2007) Compositor, Autor y Filósofo, elaboró grandes obras en los campos de la teoría estética en la música, y análisis de la composición, PhD. en Historia de la Cultura en 1954.



válido para cualquier discurso sobre la música, sea "arqueológico" o no". (Nattiez, 2001)<sup>12</sup>.

En su artículo Theory del *New Grove Dictionary* Alfonso Padilla señala que: *"existe actualmente la tendencia a reconocer que la teoría musical no puede dar la espalda a las consideraciones históricas, ya que el análisis de la estructura divorciado de los contextos estilístico, histórico y sociológico falsifica la música que intenta describir. Sólo un ataque multidimensional y plural del objeto musical puede revelar su verdadera naturaleza"*. (Padilla, 1980)<sup>13</sup>. Mientras que Bent, enfatiza la mutua dependencia entre la historia y el análisis musical: *"ambas disciplinas comparten una total comunidad de objetivos y sus métodos de trabajo son absolutamente complementarios"* (Bent, 1987)<sup>14</sup>.

Algunos de los avances más importantes que se han dado en los últimos años en el campo del análisis musical surgen de ese carácter interdisciplinario, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de aproximación a la obra musical que acompaña a la historia, la teoría, al acercamiento estético, la música, al trabajo creativo o interpretativo; aunque pueda establecerse como disciplina autónoma con sus reglas y métodos propios. Al analizar una obra *"aislada"* con la finalidad de demostrar su coherencia, su genialidad, o simplemente conocerla, hay siempre detrás unos fines que circundan el propio análisis: la investigación histórica, la aproximación estética, la necesidad por parte del compositor de *"explicar"* su obra, necesidad que suele responder a una determinada coyuntura socio-cultural de un momento histórico o un lugar determinado.

Se considera al "Análisis Musical" como una disciplina que se encarga de estudiar la estructura de una obra musical. Esta disciplina a lo largo de la historia ha desarrollado diferentes metodologías que han intentado descifrar las estructuras internas de una composición musical, buscando comprender la forma en que el compositor ha conseguido encuadrar la obra en un estilo

---

<sup>12</sup> NATTIEZ, J. J. (Francia-1945). Musicólogo considerado uno de los pioneros y mayores exponentes de la semiología musical. Profesor en la Universidad Montreal.

<sup>13</sup> PADILLA, A. (1980). Pluralismo e interdisciplinariedad: el análisis como herramienta. Consultado el 03 de Agosto del 2012. En <http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a16>

<sup>14</sup> BENT, I. (1987). Pluralismo e interdisciplinariedad: el análisis como herramienta. Consultado el 03 de Agosto del 2012. <http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a16>



concreto, a la vez que se trata de entender las características de cada estilo.

*“En efecto, los análisis recientes constituyen una síntesis dialéctica de las épocas precedentes, en la que la emoción y la significación no son definidas únicamente según un contenido poético o según una lógica musical que se considera innata y autónoma, sino según una hermenéutica relativamente rigurosa, cuyas bases teóricas alían el fenómeno musical a efectos expresivos particulares”<sup>15</sup>* (Rinkn, 1992. Diversidad del objeto del análisis musical: del “texto al contexto”).

Podemos deducir que el análisis musical constituye una herramienta que nos ayuda a develar e identificar la forma, estructura, estilo y característica de una obra musical, siendo su objetivo primordial dar a conocer y comprender *como está hecha la obra*, en qué pensó el compositor para crearla, qué elementos utilizó, qué forma le dio, o qué características estilísticas o funcionales le condicionaron, siendo el análisis musical la vía para llegar a la concepción minuciosa de su dimensión compositiva.

Ian Bent reconocía, “la dificultad de definir los límites del análisis, debido a su vínculo con la percepción musical, la estética, la teoría de la composición, la historia de la música, la crítica o la interpretación. Aunque el análisis se aplique en una obra musical concreta, nunca puede desvincularse de su carácter temporal o histórico, ya que, explícita o implícitamente siempre está relacionada con otras realidades que contribuyen a dar sentido a ese análisis”.<sup>16</sup> (Bent, I. 1987. Hacia una conciliación entre el formalismo y la hermenéutica).

## **2.2. Fundamentos analíticos metodológicos.**

La música en su proceso de devenir se auto-realiza llegando a logros definitivos en algún momento de la historia, cima de la manifestación del espíritu, constituyéndose así en paradigma de análisis.

---

<sup>15</sup> RINK. (1992). Diversidad del objeto del análisis musical: del “texto al contexto”. Consultado el 03 de Agosto del 2012. En <http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a5>

<sup>16</sup> BENT, I. (1987). Hacia una conciliación entre el formalismo y la hermenéutica. Consultado el 03 de Agosto del 2012. En <http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a19>





¿En qué consiste el Análisis Musical?

*“El análisis está dirigido a revelar, poner al descubierto la estructura interna de un corpus musical, sus normas y principios formales, las técnicas compositivas utilizadas. El análisis responde a las preguntas de cuál es el contenido musical de una obra o pieza, cuál es su estructura, cómo está concebida y realizada”*<sup>17</sup> (Padilla, A. La Dialéctica y el análisis musical).

Anthony Pople, en su artículo *“Analysis”*, afirma la importancia de algunas preguntas como paso fundamental para el desarrollo de un análisis musical, *“¿Qué es esto? o ¿Cómo funciona?, ¿Qué significa esto para mí, o para ti, o para nosotros/as?”*. De este modo se abre el concepto de obra musical a las dimensiones semántica, psicológica y perceptiva, y el objeto del análisis pasa de ser algo estático a convertirse en algo cambiante y fluido.

Por su parte Padilla manifiesta que *“a través del análisis se intenta develar la estructura de la música, sus principios formales, su morfología, gramática y sintaxis, se conoce mejor y más profundamente la tradición musical para mantenerla, fortalecerla y desarrollarla. O sea, el análisis tiene un fin musical endógeno: permite a la cultura musical existir y modificarse”*<sup>18</sup> (Padilla, A., Santiago de Chile).

Actualmente, la ciencia musicológica ha desplegado un sinnúmero de investigaciones, desarrollos metodológicos, planteamientos filosóficos o discusiones con respecto al análisis musical. Alfonso Padilla afirma que, la integración de las diversas posiciones, enfrentadas contradictoriamente, en una síntesis totalizadora, es la guía de la verdadera investigación científico-musical. Dicha ciencia está marcada por diferentes paradigmas que permiten una investigación prolifera, al ser *“históricas”* se convierten en coyunturales, deducciones del análisis y relativos al tiempo y cultura que los crearon.

El método analítico no debe sujetarse a la música ni aun intento teórico cualquiera, el análisis y el analista debe estar al servicio de la misma. *“El empleo de uno u otro método debe adaptarse al carácter y estilo general del*

---

<sup>17</sup> PADILLA, A. La Dialéctica y el análisis musical. Consultado el 05 de Agosto del 2012. En <http://www.monografias.com/trabajos15/análisis-musical/análisis-musical.shtml>

<sup>18</sup> PADILLA, A. (Santiago de Chile). Doctor en Filosofía y Ciencias, de la Educación, Musicólogo y Fundador de la Sociedad Chilena de Educación por el Arte, Profesor de la Universidad de Helsinki, Finlandia.





*corpus de la obra*”, por sus coordenadas histórico-culturales, su especificidad, y por lo que se pretende indagar.<sup>19</sup> (Aguilar, N. 2008, Enero-Febrero. El Análisis Musical).

Cabe indicar que es muy interesante el punto de vista de Jan La Rue, en su “*Análisis del estilo musical*”, señala que este tipo de análisis se refiere a «la detección de los rasgos característicos, no solamente de un período o una época, sino de la forma de creación del mismo individuo, *modus faciendi* que implica, su mundo subjetivo». Para ello La Rue desarrolla un proceso metódico en el que observa con precisión los aspectos prominentes de los distintos componentes del lenguaje musical.

A través de dicho análisis pretende acercarnos a la creación de la obra, descubriendo sus distintos elementos, su originalidad y su vivencia particular. Planteando un análisis global del estilo musical en el que intervienen todos los elementos, para dar a la composición el valor de algo integrado y coherente. Este enfoque amplio y ambicioso, tiene en cuenta la totalidad de los fenómenos que participan en la configuración orgánica de la obra, observando con precisión los aspectos sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical, desde lo más general (*grandes dimensiones*) a lo particular (*pequeñas dimensiones*), sin olvidar los antecedentes (marco histórico), dilucidando la influencia que tienen en la configuración del estilo, la armonía, la melodía, el ritmo, constituyéndose la obra como un “*todo*” cuyos elementos lingüísticos están interrelacionados<sup>20</sup>. (Aguilar, N. 2008, Enero-Febrero. El Análisis Musical).

Existen varias propuestas metodológicas sobre análisis musical que facilitan los procedimientos analíticos, representando una guía clara, práctica y eficaz para el descubrimiento, conocimiento y entendimiento de los elementos constitutivos de la creación musical, por lo que es importante detallar los parámetros a seguir en el proceso analítico, pues los métodos que se utilicen deberán adaptarse a las particularidades de las obras.

---

<sup>19</sup> PADILLA, A. Análisis musical. Consultado el 05 de Agosto del 2012. En <http://www.monografias.com/trabajos15/análisis-musical/análisis-musical.shtml>

<sup>20</sup> AGUILAR, N. (2008, Enero-Febrero). El Análisis Musical. Consultado el 08 de Agosto del 2012. En <http://www.filomusica.com/filo87/análisis.html>



### 2.3. Procedimientos analíticos.

*“El análisis no es pura reflexión sobre el objeto (música), hay una transición controlada por procedimientos implícitos o explícitos, desde la obra al análisis”.*<sup>21</sup> (Di Lisia, P. Análisis Musical II).

El presente trabajo investigativo ha considerado pertinente tomar como guía para el análisis “armónico-formal, semiótico y comparativo” de cinco obras del compositor Arturo Vanegas Vega, a las propuestas metodológicas de: Jan La Rue, Nattiez, Leonard B. Meyer y Alfonso Padilla, debido a que sus teorías nos conducen a la comprensión de la obra desde sus elementos constitutivos básicos hasta lo más complejo, los cuales permitirán determinar la organización compositiva de la pieza y al mismo tiempo discernir características fundamentales del estilo compositivo. Dichos lineamientos teóricos describen al corpus de la obra por medio de un *sistema de reglas* que abarcan la naturaleza de la creación musical.

A continuación señalaremos los pasos a seguir en el presente trabajo analítico musical:

iniciaremos con un proceso de segmentación, definiendo el vocabulario del corpus (estilo) musical; es decir un análisis descriptivo, teniendo presente la dialéctica entre el “*todo*” con una visión global de los “*hechos*”, a nivel de su micro y macro estructura, indagando líneas de coherencia, lógica y unidad del corpus musical, siguiendo un criterio apriorístico, que emane de la realidad compositiva, poniendo de manifiesto con elucidación elementos, influencias y características “músico-histórica” de su creación compositiva, basándonos en un análisis armónico, formal, semiótico y comparativo.

Estos cuatro elementos músico-analíticos, nos permitirán adentrarnos y examinar el lenguaje musical propio de cada una de las obras.

---

<sup>21</sup> DI LISIA, P. Análisis Musical II, Universidad Nacional de Quilmes. Consultado el 12 de Agosto del 2012. En <http://musica.ung.edu.ar/personales/odiliscia/papers/nattiez.htm>



## 2.4. Objeto del análisis musical.

### 2.4.1. Armonía.

*La “integración armónica” puede diferir, relevando variadamente el contenido emotivo y la fuerza expresiva de la melodía. El revestimiento armónico adecuado que corresponda y valorice plenamente las latencias específicas de la melodía está siempre en función del estilo de la época y de la intuición, talento, sentido estilístico y cultura del compositor”.*<sup>22</sup> (Bueno, J. El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000).

El teórico pitagórico de la música Aris-toxeno de Tarento, construyó una teoría musical muy desarrollada del ritmo y de la armonía en el siglo IV a. de C. La palabra armonía viene del latín **harmonía**, que significa: *ajustamiento, combinación*. Armonía es una arte-ciencia, basada en la Física que busca una clasificación de acordes e intervalos, buscando formas de combinarlos para producir distintas sensaciones, se diferencia de la melodía debido a que ésta es horizontal, mientras que la armonía es vertical; la confluencia de notas en un solo tiempo, concepto conocido como acorde, pero que a la vez están muy ligadas entre sí, ya que si diversas melodías suenan simultáneamente se da paso a la armonía<sup>23</sup>. (Guzmán, De M. Impacto del Análisis Armónico).

La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana cita al compositor Luis Humberto Salgado, quien describe a la armonía como *“La rama científica y artística de la música que estudia los acordes desde el punto de vista de su construcción, enlace y yuxtaposición”*<sup>24</sup>. (Guerrero, P. 2002, Quito. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana). Este elemento componente de las obras musicales permite distinguir el color de una obra, lo cual podemos apreciar a través de la percepción auditiva.

---

<sup>22</sup> BUENO, J. (2009, Agosto 24). “El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000, Muestra Viva del Patrimonio Intangible: Antología y Análisis Musicológico” Sistematización Musicológica. Consultado el 15 de Julio del 2012. En <http://musicaecuadoriana.julio-bueno.com/#post45>

<sup>23</sup> GUZMÁN, DE M. (1983, Marzo 23). Impacto del Análisis Armónico. Madrid. Consultado el 18 de Julio del 2012. En <http://foros.cristalab.com/principios-de-armonia-musical.-+82723>

<sup>24</sup> GUERRERO, P. (2002, Quito). Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Tesis “El Estilo Técnico-Musical de los Conciertos para Piano de Luis Humberto Salgado” Verónica Saula Fuentes. Consultado 20 de Julio del 2012.



### 2.4.2. Forma.

*Toda creación musical tiene forma, pertenece a un género que hace parte de un repertorio y refleja un estilo. La forma musical es el plano compositivo de una obra, es el principio coordinador de la totalidad de los medios de expresión sonora; el género musical define el tipo de música respecto a su función, su ubicación o su origen; y, el estilo es el sistema de pensamiento musical y el compendio de normas de una época o corriente*<sup>25</sup>. (Bueno, J. 2009, Agosto 24. Formas, géneros y estilos en la música académica y popular).

Se llama Forma Musical a la manera de organizar o estructurar una obra musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran, (organización interna de sus partes) tiempo, compás, melodía, ritmo, etc. (componentes de la obra).

Un análisis formal sigue los siguientes pasos u objetivos:

- Detectar cuáles son las principales partes de una obra musical.
- Estudiar cómo se agrupan dichas partes.
- Presentar la estructura formal encontrada.
- Evaluar qué tipo de esquema, lógica o estrategia persigue el compositor a través de dicha estructura formal.<sup>26</sup> (Robles, L. 2004. Introducción al Análisis Musical).

### 2.4.3. Semiótica.

*“...la cultura es sólo comunicación y la comunicación no es otra cosa que un sistema de significaciones estructuradas”*<sup>27</sup>. (Eco, H. Turín, Enero 05-1932. Crítico literario, semiólogo y novelista).

La etimología de la semiótica, se deriva de la raíz griega semeíon (signo) y sema (señal), existe un sinnúmero de definiciones, sin embargo en términos generales podemos deducir que la semiótica se ocupa del estudio de los

<sup>25</sup> BUENO, J. (2009, Agosto 24) Formas, géneros y estilos en la música académica y popular. Consultado el 15 de Julio del 2012. En <http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>

<sup>26</sup> ROBLES, L. (2004). Introducción al Análisis Musical. Tema 4-El análisis%20Formal. Consultado el 20 de Septiembre del 2012. En <http://www.haciendomusica.com/Analisis/Tema%2004%20-%20Analisis%20Formal>

<sup>27</sup> ECO, H. (Turín, Enero 05-1932). Crítico literario, semiólogo y novelista. Profesor de estética y semiótica en las universidades Milán, Bolonia, Florencia y Turín.



signos.

El actual término de “semiótica” remite a una extensa historia de búsquedas y reflexiones en torno al complejo fenómeno de la significación o de las situaciones significantes. Esta disciplina toma vida y se desarrolla a mediados del siglo XX.

*La Semiótica*, como ciencia de la significación, proviene de dos fuentes fundamentales: del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914-), fundador de la tradición anglosajona, que la nombró precisamente así, y del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), uno de los fundadores de la tradición europea, quien la definió como *semiología*<sup>28</sup>. (La semiótica, o semiología, se ocupa de los signos, sistemas y acontecimientos sýgnicos, procesos comunicativos y funcionamientos lingüísticos.)

En todo fenómeno semiótico hay un traspaso (a través de un signo) de una cierta forma de relaciones que está en la mente de un productor, hacia la del intérprete, o sea existe un *signo* producido por un *emisor* e interpretado luego por un *receptor* que se explicita en un proceso comunicacional.

Nattiez, explica que la Semiología de la Música debe ser concebida como la disciplina que indaga sobre las relaciones que puedan existir dentro de la sustancia musical y las cosas que ésta reenvía al receptor, además asegura que dichos elementos básicos de las obras, siempre se relacionan y se necesitan entre sí, generando una estructura donde cada elemento posee su significado y su nexos con otros componentes de la obra<sup>29</sup>. (Martínez, J. (1996). “Entrevista a Jean Jacques Nattiez”).

La Semiótica Musical se enfoca en el estudio de la significación musical y sus procesos por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien; incluye los sistemas de creación y recepción musical como momentos constitutivos de la obra y sostiene la exclusividad del “hecho musical total” de sus dimensiones.

---

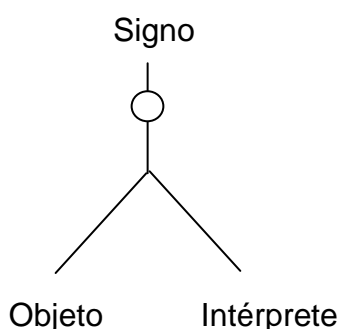
<sup>28</sup> La semiótica, o semiología, se ocupa de los signos, sistemas y acontecimientos sýgnicos, procesos comunicativos y funcionamientos lingüísticos. Es la ciencia de los signos/ símbolos y de los sistemas de signos, y por tanto ha incursionado en el análisis de las más variadas manifestaciones del que hacer humano tales como la literatura, la arquitectura, el cine, el teatro, la moda, la música, las señales de tránsito, la publicidad los juegos, las normas de cortesía, la televisión y los gestos, manifestándose así los diversos campos de su accionar, etc.

<sup>29</sup> MARTÍNEZ, J. (1996). “Entrevista a Jean Jacques Nattiez”, Revista Musical Chilena (Chile), Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, pg.1



Es así que la Semiótica de la Música no se limita en los parámetros (timbre, melodía, armonía, ritmo etc.) sino que desarrolla un discurso de dimensiones estéticas y técnicas en la que la significación ocupa un papel fundamental.

Según Peirce, el proceso de significación surge por la relación triádica de un signo y el objeto que él representa para un interpretante. Se trata de las relaciones básicas entre los tres correlativos de la semiosis: el signo en relación consigo mismo, el signo en relación con su objeto y el signo en relación con su interpretante.



Dentro del análisis semiótico vamos a identificar tres tipos de “relaciones o nexos”, como lo diría Nattiez, “*nos indicaran la forma en que han sido creadas cada una de las obras*”.

- **Similitud:** *significa o representa el “gesto” de la obra, o análisis tradicional como el “motivo” principal, el cual puede ser representado por una o varias melodías, un ritmo específico o incluso por un fragmento de la obra.*
- **Continuidad:** *significa un cambio en la obra, sin embargo no representa una ruptura de la idea principal, estos cambios pueden estar ligados a cambios de tonalidad, compás, ritmo, tiempo, etc.*
- **Abstracción:** *suele estar generalmente al final de la obra, casi siempre representa la repetición de las relaciones tipo 1 o tipo 2, pero sin embargo, toma otra significación por su aplicación técnica (diferente dinámica, tempo, variación melódica, etc.) y por suposición en la obra.*<sup>30</sup>. (Novillo, W. Radiodifusión de Artistas Locales: Repercusiones

---

<sup>30</sup> NOVILLO, W. Radiodifusión de Artistas Locales: Repercusiones estéticas en la creación musical inédita, 2011. Consultado Agosto 15 del 2012



estéticas en la creación musical inédita, 2011).

*“La música popular necesita de una metodología de interpretación sistemática que reúna dos cualidades. La primera: respetar el ethos cultural, el corpus estilístico de la cultura musical local y la segunda: tomar aquellos sistemas de análisis de la música europea para identificar estilemas que influyen a la música local”.*<sup>31</sup> (Bueno, J. El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000).

No olvidemos que en su gran mayoría los compositores del siglo XX, fueron músicos académicos, con conocimientos e influencias del primer clasicismo vienés, del romanticismo alemán y de las escuelas nacionales europeas; así como también de los géneros de moda de la música popular latinoamericana y norteamericana.

## **2.5. Compendio musical y surgimiento de los géneros ecuatorianos “San Juanito y Pasillo”.**

Hemos creído conveniente tomar estos dos géneros musicales, para la presente investigación analítica, ya que son los más representativos y considerados como “patrimonio musical de nuestro pueblo”.

*“Lo nuestro está constituido desde los vestigios arqueológicos de nuestras culturas ancestrales encontrados, hasta los documentos pasados y presentes que dan muestra de una existencia musical propia que, a través del proceso de mestizaje hispano-andino ocurrido en Latinoamérica, han devenido vigorizando su identidad en repertorios tradicionales que aún perviven en nuestros días”.*<sup>32</sup> (Bueno, J. El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000).

Los primeros registros patrimoniales se deben a los cronistas y viajeros que visitaron nuestro territorio; pero, de forma más sistematizada, encontramos a nuestra música en el siglo XIX.

---

<sup>31</sup> BUENO, J. (2009, Agosto 24) “El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000, Muestra Viva del Patrimonio Intangible: Antología y Análisis Musicológico” Sistematización Musicológica. Abstracción, pg.1. Consultado el 15 de Julio del 2012. En <http://musicaecuatoriala.julio-bueno.com/#post45>

<sup>32</sup> BUENO, J. (2009, Agosto 24) “El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000, Muestra Viva del Patrimonio Intangible: Antología y Análisis Musicológico” Sistematización Musicológica. PROLEGOMENOS, pg. 2. Consultado el 15 de Julio del 2012. En <http://musicaecuatoriala.julio-bueno.com/#post45>.





### 2.5.1 Esquema tradicional de la forma musical “San Juanito”.

*“En la música indígena predomina generalmente el modo menor, y el relativo mayor se lo percibe como una modulación pasajera”.*<sup>33</sup> (Ritmos y Aires Andino Ecuatorianos).



El sanjuanito es un género musical ecuatoriano de música andina, muy popular a inicios del siglo XX, género originario de la provincia de Imbabura, es alegre y bailable que se ejecuta en las festividades de la cultura mestiza e indígena en Ecuador; su molde sirvió de base para que muchos villancicos se adaptaran a su ritmo.

#### 2.5.1.1. Etimología.

Sobre el origen de su nombre, el musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno, conjetura que se debió al hecho de que se danzaba durante la fecha de natalicio de San Juan Bautista, fiesta establecida por los españoles y celebrada el 24 de junio, que coincidía con los rituales indígenas del Inti Raymi.

#### 2.5.1.2. Origen.

Indudablemente el San Juanito tiene origen prehispánico, destacando la influencia incaica desarrollada durante la expansión del Tahuantinsuyo. Es la adaptación del Huayno peruano-boliviano a nuestro medio. El compás binario y las divisiones rítmicas lo comprueban, debido a los intercambios culturales existentes en el Tahuantinsuyo, de tal manera que el idioma como los diferentes elementos culturales no tuvieron dificultad en adaptarse a nuestro medio. Por otra parte, los mitimaes también cumplieron una función muy importante en el desarrollo de nuestra cultura musical.

<sup>33</sup> Ritmos y Aires Andino Ecuatorianos. (Tomado de Luis H. Salgado, Música vernácula Ecuatoriana). Consultado Mayo 13 del 2013. En <http://www.academia-arsnova.com/RitmosEcuatorianos.htm>





Las primeras muestras conocidas de este ritmo fueron interpretadas por el artista ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro, las cuales se publicaron en 1983.

#### **2.5.1.3. Danza.**

*“La forma binaria simple de esta danza, en compás de 2/4 y en movimiento allegro moderato, va precedida por corta introducción (con substratum rítmico) que a la vez sirve de interludio a sus dos partes, con respectivos ritornellos”.<sup>34</sup>*

El Sanjuanito se danza con un vestuario rojo, típico de la comunidad de Natabuela provincia de Imbabura, utilizan alpargatas blancas, collares y sombreros de varios colores.

#### **2.5.1.4. Variaciones (instrumentales).**

Las canciones de base indígena son ejecutadas con instrumentos tradicionales de la música andina. En la provincia de Imbabura a este género musical se conoce como *sanjuán*, pero cuando dicho género se extendió (popularizó) a nivel nacional en la cultura mestiza se prefirió llamarlo como *San Juanito*, que por lo general se interpreta con guitarra y se lo baila durante todo tipo de festividades. En este género si bien su compás no varía, en cambio su estilo y carácter difiere del San Juanito del campo con el de la ciudad. En primer lugar, en el campo es una expresión sonora que aglutina y se dirige a toda una agrupación humana, su mensaje es comunitario, de unidad y de sentimiento, género musical de genuina expresión de danza autóctona. En cambio, el San Juanito de la ciudad o “mestizo”, recurre a mixturas de escalas pentafónicas y melódicas, como hibridismo natural engendrado por el criollismo, donde la importancia del ejecutante hace que éste busque lucirse, adornar su ejecución, y su mensaje se vuelve estilístico.

#### **2.5.2. Esquema tradicional de la forma musical “Pasillo”.**

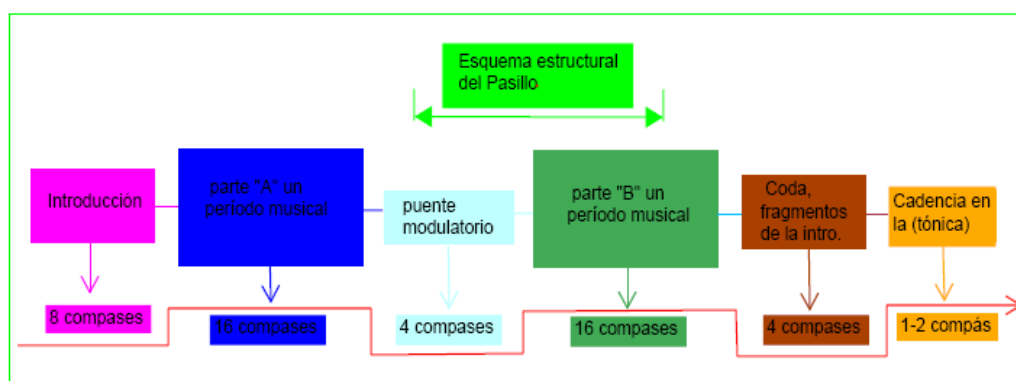
Julio Bueno Arévalo, compositor ecuatoriano, señala que: *“es necesaria una investigación integral del fenómeno pasillo, desde sus latitudes historiográficas*

---

<sup>34</sup> Ritmos y Aires Andino Ecuatorianos. (Tomado de Luis H. Salgado, Música vernácula Ecuatoriana). Consultado Mayo 13 del 2013. En <http://www.academiaarsnova.com/RitmosEcuatorianos.htm>



y musicológicas, siendo imprescindible un estudio estilístico que denote las semejanzas y diferencias con otros géneros y con el pasillo de otras latitudes y connote su importancia en el desarrollo cultural del país”.<sup>35</sup> (Bueno, J. El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000).



na  
introducción de 8 compases, escrita en tonalidad menor y mayor y de poca variación, lo cual es propio de su estructura musical, consta de dos partes “A y B”, no encontramos contrapunto, ni un amplio desarrollo del tema, el uso de la armonía se basa en el manejo de recursos más elaborados como: ampliación de la cadencia, tonizaciones y modulaciones lejanas y el empleo de cromatismos, la melodía está relacionada con el devenir armónico empleando bordaduras, notas de paso y escapadas, resoluciones irregulares y notas no armónicas.

En la mayoría de los textos del pasillo no hay una gran narrativa, ni dinámica constante, sí un breve e intenso arrebató del sentimiento, expresado en poemas líricos que describen y exaltan a la mujer y al amor, la belleza de sus paisajes y valentía de sus hombres, siendo el pasillo ecuatoriano, el género musical sublime de autoexpresión.<sup>36</sup> (Russo, F. El pasillo ecuatoriano).

<sup>35</sup> BUENO, J. (2009, Agosto 24). “El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000, Muestra Viva del Patrimonio Intangible: Antología y Análisis Musicológico” Sistematización Musicológica. PROLEGOMENOS, pg. 2. Consultado el 15 de Julio del 2012. En <http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>.

<sup>36</sup> RUSSO, F. (2006, Mayo 24). “El pasillo ecuatoriano”. Buseta de Papel. Consultado el 31 de Agosto del 2013. En <http://grupobusetadepapel.blogspot.com/2006/05/el-pasillo-ecuatoriano.html>



### 2.5.2.1. Etimología.

*“el pasillo es un hijo bastardo de la Independencia”, “una canción del desarraigo”. “Lamentable, llorón, nocivo y decadente para algunos, para otros – la mayoría- el sentimiento mismo de la nacionalidad”.*<sup>37</sup> (Russo, F. El pasillo ecuatoriano).

El Pasillo es una manifestación cultural musical, producto del mestizaje hispano-andino en América, empieza a constituirse antes de la segunda mitad del siglo XIX. Como género musical tiene un rango de difusión muy extenso que va desde México, Cuba, Centroamérica, la parte norte de Sudamérica (Venezuela, Colombia, Ecuador) llegando a ser conocido en diversos países de Latinoamérica.

### 2.5.2.2. Origen.

Nace del Vals europeo, antes de la primera mitad del siglo XIX, recibe influencias locales (indigenización) toma elementos de repertorios variados vernáculos (fandango, costillar, montubio) y modernos (*fox*, *onesteap*, bolero, corrido, jazz, rock). Originalmente se llamó “El Colombiano”. Su nombre se puede traducir como: baile de pasos cortos y rápidos. También se dice que el Pasillo posiblemente descienda del Vals vienés, Vals alemán, Bolero español, que vinieron a América a comienzos del siglo XIX, y se asentó sólidamente en territorio ecuatoriano que ahora es quizá el género más representativo de la cultura popular mestiza ecuatoriana, siendo el más difundido por los creadores entre 1920 a 1960.

### 2.5.2.3. Definición.

Pasillo género musical: popular (de tradición auditiva) y académico (de tradición escrita), estrófico, danza o canción, solística con acompañamiento instrumental (monodia acompañada), construido en esquemas bis-tróficos o tris-tróficos, en donde sus partes van precedidas y continuadas por introducciones o interludios instrumentales, pertenece al sistema rítmico de danza, y al sistema rítmico-morfológico de canción, inicialmente baile de pareja

---

<sup>37</sup> RUSSO, F. (2006, Mayo 24). “El pasillo ecuatoriano”. Buseta de Papel. Consultado el 31 de Agosto del 2013. En <http://grupobusetadepapel.blogspot.com/2006/05/el-pasillo-ecuatoriano.html>



agarrada o entrelazada, consta de un patrón ternario definido, sus fuentes son la danza y la canción. Dentro de las fuentes musicales y sonoras tenemos: danza y canción, pasillos instrumentales y pasillos vocales-instrumentales.

#### **2.5.2.4. Aporte Europeo.**

Una armonía influenciada por los sistemas armónicos occidentales y de pensamiento musical tonal-funcional (cadencias auténticas I-IV-V-I), con influencias modales lídicas y dóricas, (contra dominante del bolero español).

#### **2.5.2.5. Aporte Local.**

Presenta contornos e inflexiones melódicas de la pentafonía anhemitónica andina (cultura musical quechua), a través de melodías con substratos pentafónicos, y una armonía influenciada por los enlaces armónicos típicos del yaraví, sanjuanito, danzante y yumbo: VI – III – V – I (indigenización del pasillo).

El pasillo en el Ecuador presenta la interacción de los sistemas de pensamiento musical: tonal funcional mayor-menor y modal.

#### **2.5.2.6. Difusión del Pasillo.**

La forma instrumental es más antigua, pero la versión vocal, es más popular. En el siglo XIX el Pasillo Instrumental era escuchado a través de las bandas al aire libre y del piano en los salones de baile y en las casas de la aristocracia criolla; más tarde el pasillo se transporta masivamente a través de:

- las Bandas de Música (populares y militares)
- de las Estudiantinas (guitarras y bandolines)
- Solistas, Dúos, Tríos y agrupaciones musicales vocales.

El pasillo evoluciona gracias a la dualidad de sus fuentes, con origen en la danza (puramente instrumental) se traslada a la fuente canción. Uno de sus mejores momentos históricos se da con la musicalización de la poesía de los “decapitados” y de otros clásicos, románticos y modernistas de otras partes del



mundo. La “época clásica” del pasillo se da en el siglo XX, desde los años treinta a los sesentas. A través de este género se han expresado los sentimientos de amplios sectores sociales y culturales, su melodía ha engalanado la producción de grandes compositores e intérpretes, con el aporte de galardonados poetas que en sus textos expresaban los más bellos poemas.

#### 2.5.2.7. Clasificación del pasillo ecuatoriano.

De acuerdo a Segundo Granja Almeida (1961), el pasillo se clasifica en:

- “Pasillo fantasía. *Libertad de forma, cambios frecuentes de movimiento y mayor libertad en la organización interna de sus partes, dando especial interés al vuelo de la inspiración.*
- Pasillo impromptu. *Es una actualización del momento que vive un compositor sujeto al caprichoso juego de sus estados psicológicos a los cuales su emoción creadora logra enmarcar en las delicadas formas musicales.*
- Pasillo tripartito. *Es una composición que consta de tres grandes partes teniendo como modelo en la forma estructural y clásica del momento.*
- Pasillo acuarela. *Es una composición vertida al calor de la improvisación, ágiles melodías, trasunto de luces y colores.*
- Pasillo descriptivo. *Expresión gráfica de las impresiones del paisaje y el sentimiento: risa, amor y panoramas, contraste de cumbres y abismos y apacibilidad de planicies.*
- Pasillo lírico. *Estilo romántico, expresión de los sentimientos que nacen y florecen dentro de la propia sensibilidad. La parte melódico-armónica es, ante todo, explosión de amor.*
- Pasillo festivo. *Dentro de los lineamientos del pasillo nacional, sugiere alegría y jovialidad, vivacidad exuberante y picaresca.*
- Pasillo capricho. *Composición libre en cuanto a su forma tradicional. Tendencia universal basada en la melodía de la escala europea”.*<sup>38</sup>  
(Almeida, S. 1961. Clasificaciones del pasillo).

<sup>38</sup> ALMEIDA, S. (1961) Clasificaciones del pasillo. Consultado el 28 de Julio del 2012. En <http://musicaecuatoriala.julio-bueno.com/#post45>



Para el Maestro Terry Pazmiño, reseñado por Alfonso Murriagui, en un recital didáctico sobre el pasillo ecuatoriano, Terry Pazmiño y su amigo Alfonso denota los siguientes datos: *“...De esa reunión no salimos llorando, ni nos sentimos avergonzados por nuestro ancestro indígena; no hablamos ni de la delincuencia ni del suicidio. Al contrario, guiados por el Maestro, hablamos sobre el Pasillo (sí, con mayúscula, porque es nombre propio); escuchamos y cantamos pasillos, de los más hermosos, y nos enteramos de su historia y su origen, que puede ser el fado portugués, el vals vienés o el minueto, ejemplo: “Al besar un pétalo”, pasillo que es muy parecido a un minueto de Mozart, pues son iguales en el ritmo de 3x4; nos enteramos de que el primer Pasillo Ecuatoriano que se oyó en Quito, fue “El Guayabo”, interpretado por la Banda de Música del Batallón “Numancia”. Aquella noche aprendimos que hay varias clases de pasillos: primero la gran división entre Pasillo moderno y antiguo; y luego, el Pasillo cortado, como “Noches del Niza”, el pasillo simple, como “Pasillo de la Esperanza”, el Pasillo tonal, que es el que no sale de su tonalidad, mientras hay el pasillo mixto, que cambia de tonalidad, de menor a mayor; supimos de la existencia del Pasillo Modulado, que es el más complejo, difícil y raro, porque se cambia a varias tonalidades, ejemplos de esta clase de Pasillos son: Reír Llorando, Ojos Negros y El Beso; también nos enteramos que hay pasillos con pizzicato, como el que se llama “Para Ti” y pasillos combinados, entre pizzicato y normal. Esa noche se demostró que el pasillo de la Sierra es más solemne, expresivo y sentimental, como “El Aguacate”, mientras que el de la Costa es más rápido, alegre y apropiado para bailar, como lo demuestran los pasillos “Odio y Amor” y “Reír Llorando”<sup>39</sup> (Bueno, J. El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000).*

---

<sup>39</sup> BUENO, J. (2009, Agosto 24) “El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000, Muestra Viva del Patrimonio Intangible: Antología y Análisis Musicológico” Sistematización Musicológica. Clasificaciones del pasillo, Segundo Granja Almeida (1961), página 10. Consultado el 18 de Julio del 2012. En <http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>



## **2.6. Desarrollo analítico musical.**

### **2.6.1. Río Morlaco (San Juanito).**

#### **2.6.1.1. Análisis Armónico.**

La obra “Río Morlaco” presenta una armonía tonal basada en los grados I- III- IV-V-VI-I, de estructura formal binaria simple, escrita en tonalidad menor “Am”, inicia en la tónica (I grado). No presenta complejidad tonal, no hay modulaciones, sí pentafonismo y cromatismo, propios de la música folclórica. De factura acordal, de forma disuelta o armónica, en posición fundamental o inversiones de los grados fundamentales, que se van intercalando entre las voces. Intervalos de 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> fundamentalmente. Un ritmo con combinaciones regulares, no podemos hablar de contrastes entre sus secciones, la obra culmina con un calderón sobre la tónica, acorde de “Am”.





TONALIDAD  
Am

# Río Morlaco

## San Juanito

Score

Música: Arturo Vanegas

Letra: Mary Corile

Piano

Am7 I

Dm7 IV

Em V

Em V

CM III

CM III

EM7 V

Am7 I

DM IV

Em V

EM7 V

Am7 I

DM IV

Em V





2

Rio Morlaco

The musical score for "Rio Morlaco" is presented in piano notation with a harmonic analysis. The score is divided into five systems, each with a measure number in the left margin. The analysis uses colored boxes to group notes and labels to identify chords and intervals.

- System 1 (Measures 25-30):** Measures 25 and 26 are enclosed in a green dotted box. Measures 27-28 are in a blue box labeled "EM7 V". Measures 29-30 are in a pink box labeled "Am I".
- System 2 (Measures 31-36):** The entire system is enclosed in a purple box labeled "FM VI QUP".
- System 3 (Measures 37-42):** Measures 37-40 are in a purple box labeled "FM VI". Measures 41-42 are in a yellow box labeled "CM III". Measures 43-44 are in a blue box labeled "EM7 V". Measure 45 is in a pink box labeled "Am I".
- System 4 (Measures 46-51):** Measures 46-48 are in a yellow box labeled "CM III". Measure 49 is in a blue box labeled "EM7 V". Measures 50-51 are in a red box labeled "Am7 I". Measures 52-53 are in a cyan box labeled "DM IV". Measures 54-55 are in a green box labeled "Em V".
- System 5 (Measures 56-61):** Measures 56-60 are in a green box labeled "Em V". Measure 61 is in a pink box labeled "Am I". The system concludes with the instruction "D.S. al Fine" and "Fine".



### 2.6.1.2. Análisis Formal. (Descripción de la obra).

“**Río Morlaco**” es un sanjuanito, género musical bailable, continuidad de las tradiciones populares del Ecuador. Obra para piano con texto incluido, que data entre (1970-1975), música Arturo Vanegas Vega, letra Mary Corile. Escrita en tonalidad menor “Am”, consta de dos partes A y B, en compás de 2/4, brinda la posibilidad de ser interpretada como instrumental y con voz. La música está sujeta al texto, con repeticiones de fragmentos de la introducción en cada una de sus partes, (diseño armónico que se repite), el uso de enlaces acordales cadenciales, sobre los grados fundamentales y motivos que se van repitiendo en una y otra sección, especie de “ritornello”<sup>40</sup> (Término italiano que significa pequeño retorno, que daría origen al rondó), en la dinámica utiliza: *f*, *p*, matices de *crescendo*, *decrescendo* con acentos en la misma nota, y ornamentaciones de apoyaturas simples. Signos de duración: figuraciones de blancas, negras, corcheas, corcheas con punto- semicorchea, 4 semicorcheas, semicorchea-corchea-semicorchea, silencios de corchea, exhibe un calderón al final de la obra, signos de expresión: de fraseo (ligaduras dedos notas), signos de repetición. Melodía: Cantábile, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas.

En “Río Morlaco” (1970-1975) se conservan los elementos originales del sanjuanito, el compás, la forma binaria simple, estructura simétrica entre sus partes y los elementos folclóricos (pentafonía, cromatismo y ritmo) con la peculiaridad de que el sanjuanito de la ciudad, él ejecutante busca la lucidez del género, da un mensaje estilístico.

Arturo Vanegas Vega, en dicha creación musical denota el uso de una escritura convencional. Su estilo se caracteriza por una técnica simple en el tratamiento de los medios expresivos, no ruptura ni contrastes entre sus partes.

Fernando Vanegas, (hijo del compositor Arturo Vanegas), señala que la obra “Río Morlaco” fue creada en honor a los cuencanos (morlacos) e inspirada en uno de los cuatro ríos que atraviesan la ciudad patrimonial, el Tomebamba.

---

<sup>40</sup> Término italiano que significa pequeño retorno, que daría origen al rondó. Consultado el 05 de Abril del 2011. En <http://haciendomusica.com/analisis.htm>



### 2.6.1.3. Forma macro y sus partes.

**Introducción:** Consta de 10 compases, se repiten los dos primeros y los dos últimos compases 1º y 2º, 9º y 10º.

**Parte A:**

A partir del compás 11 inicia la parte A, está formada de 12 compases, una semifrase de cuatro compases que se repite, luego dos semifrases de 4 compases cada una, utilizando la misma estructura rítmica y melódica en la mano izquierda, en la 3ª semifrase, la mano derecha varía utilizando en la armonía un re# (sensible de mi menor, en contacto con el V grado del tono principal), también hace una pequeña variación de octavas en los últimos compases de la tercera y cuarta semifrase, luego retoma la parte final de la introducción. La armonía de esta sección va entre I y V grado de la tonalidad.

Semifrase 1 y semifrase 2: Una semifrase que se repite para dos textos.



**Tercera y Cuarta semifrase:** A partir del compás 15.

Se mantiene el mismo acompañamiento entre la 3ª y 4ª semifrase por intervalos de 8ª en pasaje escalístico tonal y cromático descendente en la mano izquierda. En la 3ª semifrase la mano derecha varía utilizando en la armonía un re# (sensible de mi menor, en contacto con el V grado del tono principal), en los últimos compases de las dos semifrases hace una variación de octavas en la mano derecha.

Co - mo sa - bes re - tra - tar en tues - ju - ti - gas

la be - lla y rien te faz de mi ciu - dad



**Parte conclusiva de A:** A partir del compás 23

Su estructura tanto melódica como armónica es la misma de los 4 últimos compases de la Introducción.

**Puente:**

A partir del compás 27 se presenta un puente de 4 compases como enlace a la parte “B”, demostrando igualdad rítmica y melódica en la mano derecha, el uso de cromatismos, ligaduras de fraseo, y variación de octavas en la mano izquierda.

**Parte B:**

Inicia en el compás 31, está formado de 16 compases, (2 frases).

Primera semifrase: 4 compases.





**Segunda semifrase:** A partir del compás 35.

Idéntica a la primera semifrase en su estructura rítmica y melódica.



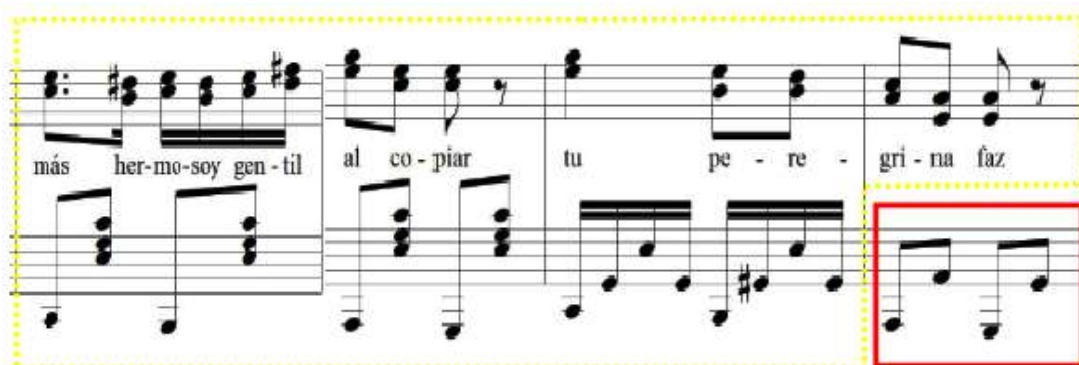
**Tercera semifrase:** Inicia en el compás 39.

4 compases diferentes a los dos anteriores.



**Cuarta semifrase:** A partir del compás 43.

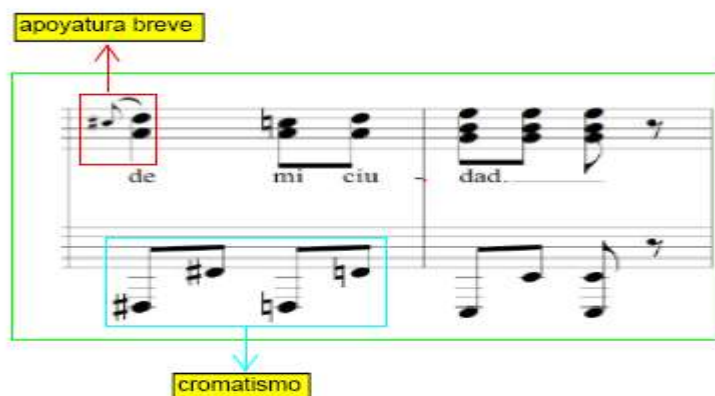
Idéntica a la tercera semifrase, con una pequeña variación rítmica y melódica en el último tiempo del compás 46 en la mano izquierda.





**Coda:** A partir del compás 47.

Formada por 2 compases, haciendo referencia a la parte final de "A" (compases 21 y 22).



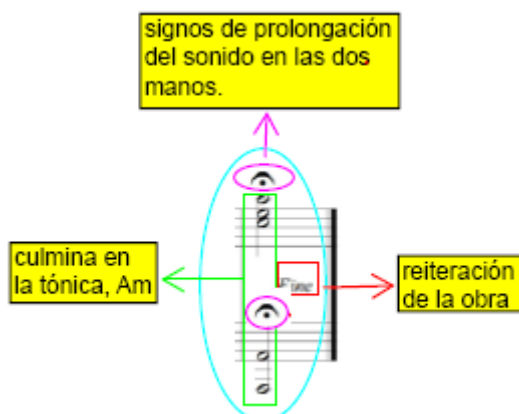
**Parte conclusiva de B:** A partir del compás 49.

Su estructura tanto melódica como armónica es la misma de los 4 últimos compases de la Introducción.



**Final:** A partir del compás 53.

La obra concluye en la tónica, acorde de Am, acompañado de calderones en las dos manos.







#### 2.6.1.4. Análisis Semiótico.

“Río Morlaco”: Introducción de 10 compases, con fragmentos repetitivos.

Similitud (1): Dentro del análisis semiótico a los 4 últimos compases de la introducción lo hemos clasificado como similitud 1, ya que este fragmento rítmico y melódico representa el núcleo o motivo principal de la obra.

reiteración rítmica y melódica, compás 1 y 2

reiteración rítmica y melódica, compás 7 y 8

#### Parte A:

Inicia el compás 11, formada por 16 compases.

Una semifrase de cuatro compases que se repite, demostrando igualdad rítmica y melódica.

**Semifrase 1 y semifrase 2:** Semifrase que se repite para dos textos.

lo - me - bam - bae - brio de paz  
con - can - ta - ri - na vo -

con - es - pu - mas al - ba - flor dei - lu - sión.  
a mi Cuen - ca le - de - cla - ras sua - mor



**Tercera y Cuarta semifrase:** A partir del compás 15.

Dos semifrases de 4 compases, exponiendo analogía en su estructura rítmica y melódica en los tres primeros compases de cada semifrase, con una pequeña variación rítmica y melódica en el último tiempo del tercer compás de cada semifrase en la mano derecha, ya que utiliza en la armonía un re#, también hace una pequeña variación de octavas en el último compás de cada semifrase.

re#, en la octava

variación de octavas

**Parte conclusiva de A:** A partir del compás 23.

**Similitud (1):** A partir del compás 23 al 26 retoma los 4 últimos compases de la introducción, por lo que dentro del análisis semiótico lo podemos clasificar como similitud 1.



## Continuidad (2).

La obra presenta dos continuidades, la primera a partir del compás 27 y la segunda entre el compás 47 y 48.

Primera continuidad, en el compás 27 utiliza un puente de 4 compases como enlace a la parte “B”, exhibiendo igualdad rítmica y melódica en la mano derecha, utilizando nuevos elementos sonoros con el empleo de cromatismos y ligaduras de fraseo en la mano izquierda, estableciendo un cambio melódico y armónico en la obra.

igualdad rítmica y melódica en la mano derecha

cromatismos

variación de octavas

ligaduras de fraseo

## Parte B:

Inicia en el compás 31, está formado por 16 compases, (2 frases).

Primera semifrase: 4 compases.

a - ba-ni-cas de so - ñar fe-liz de la bel-dad que tehi-zo su ga-lán



**Segunda semifrase:** A partir del compás 35.

Dos semifrases idénticas en su estructura rítmica y melódica.



**Tercera semifrase:** Inicia en el compás 39.

4 compases diferentes a las dos anteriores.



**Cuarta semifrase:** A partir del compás 43.

variación rítmica y melódica

Entre la tercera y la cuarta semifrase (compás 39 al 45) también presenta igualdad, en su estructura rítmica y melódica, variando únicamente el último tiempo del compás 46 en la mano izquierda.







### Continuidad (2).

Segunda continuidad. A partir del compás 47 retoma los dos últimos compases de la parte conclusiva de “A”, exhibiendo igualdad rítmica y melódica, pero haciendo una variación en el texto literario y empleando el uso de ornamentaciones (acentos) en el último compás (48), utilizando este fragmento de dos compases como enlace para la reiteración de la obra.

retoma los dos últimos compases de A, pero haciendo una variación en el texto y utilizando acentos en el último compás

acentos

signo de repetición

variación en el texto

apoyatura breve

cromatismo

**Parte conclusiva de B:** A partir del compás 49.

### Primera Abstracción (3).

La obra muestra dos abstracciones, a partir del compás 49 al 52 y en la culminación de la obra. La primera abstracción lo exhibe a partir del compás 49 al 52 parte conclusiva de “B”, donde retoma los cuatro últimos compases de la introducción añadiendo términos de abreviatura en su movimiento (*crescendo* y *decrescendo*) en cada uno de sus compases, es decir dando un toque diferente en la ejecución y por ende en la sonoridad de la obra.

ligaduras de fraseo

igualdad rítmica y melódica con los 4 últimos compases de la introducción

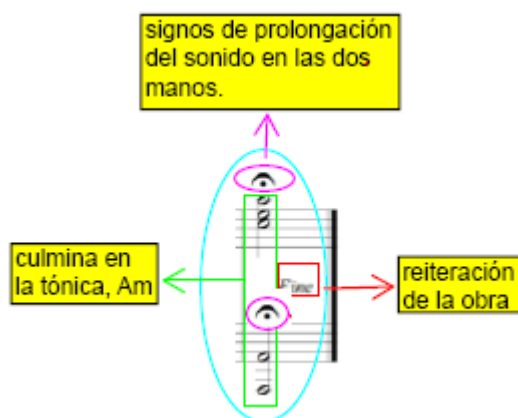
utilización de crescendos y decrescendos

intervalos de octavas



### Segunda Abstracción (3).

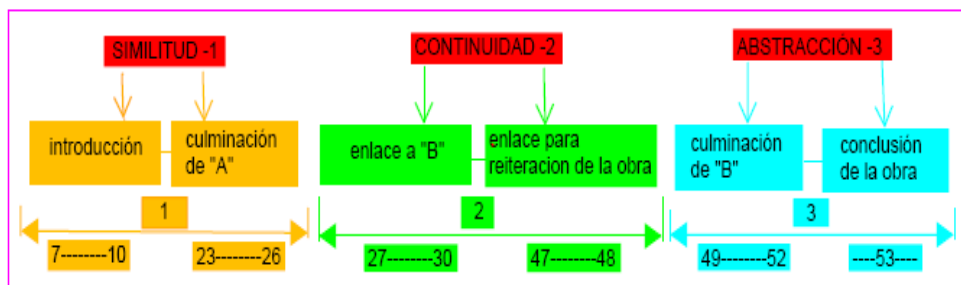
La segunda abstracción presenta en el compás 53, ya que utiliza una escritura diferente en su ritmo y melodía, acompañada de signos de prolongación del sonido (calderón) en las dos manos, variando el tempo de la obra.





### 2.6.1.5. Presentación del esquema semiótico de la obra “Río Morlaco”.

Una vez realizado el análisis semiótico de la obra “Río Morlaco” logramos vislumbrar tres tipos de relaciones o nexos, similitud, continuidad y abstracción.



A los cuatro últimos compases de la introducción lo hemos clasificado como **similitud (1)**, ya que lo exhibe por tres ocasiones, la primera los 4 últimos compases de la introducción, la segunda en la parte conclusiva de "A", y la tercera en la parte conclusiva de "B" añadiendo matices (crescendos y decrescendos) en cada uno de sus compases, convirtiéndose este fragmento rítmico-melódico de 4 compases en el "motivo" principal de la obra. La **continuidad (2)** lo exhibe por dos ocasiones, la primera a partir del compás 27 al 30 (4 compases) que sirven de enlace a la parte "B", donde ostenta un nuevo lenguaje musical con la utilización de cromatismos, ligaduras de fraseo y variación de octavas, la segunda entre el compás 47 y 48, donde retoma los dos últimos compases de la segunda frase de "A" haciendo una variación en el texto literario y empleando el uso de acentos en la mano derecha en el último compás (48), este fragmento de dos compases sirve de enlace para la reiteración de la obra, compás 11 hasta la palabra fin. La obra presenta dos **abstracciones (3)**, la primera en el compás 49 al 52 (4 compases) parte conclusiva de "B", donde retoma por tercera ocasión los 4 últimos compases de la introducción pero esta vez añadiendo términos de abreviatura en su movimiento (*crescendo* y *decrescendo*) en cada uno de sus compases, es decir modificando su ejecución y por ende su sonoridad, la segunda abstracción presenta en la culminación de la obra compás 53, utilizando una escritura de figuraciones blancas, acompañadas de signos de prolongación del sonido (calderones) en las dos manos, la obra concluye en la tónica, acorde de Am.



## **2.7. Septenario (Pasillo).**

### **2.7.1. Análisis Armónico.**

“**Septenario**” de estructura formal binaria simple, presenta una armonía tonal basada en los grados fundamentales, tónica, sobre tónica, subdominante y dominante I-II-IV-V-I, inicia en el IV grado (subdominante), no presenta complejidad tonal, con una modulación a partir del compás 33 en tono directo de “Cm a C”; es decir, mantiene el mismo nombre de la tonalidad, pero cambia el modo, sí pentafonismo y cromatismos, propios de la música folclórica. De factura acordal, de forma disuelta o armónica, en posición fundamental o inversiones de los grados fundamentales, que se van intercalando entre las voces. Intervalos de 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> fundamentalmente. Un ritmo con combinaciones regulares, la obra concluye en el primer grado (tónica I-Cm).





TONALIDAD  
Cm

Música: Arturo Vanegas

Letra: Ricardo Darquea

61



2

EL SEPTENARIO

25

Fm2 II

Cm4 I

DM7 II

30

DM7 V

Cm I

DM7 V

Dulces de cor pus los

34

DM6 II

GM7 V

DM II

40

CM6 I

CM6 I

Fm IV

46

DM II

DM7 V

CM6 I

Fm IV

Allegro

51

DM II

DM7 V

CM6 I

Julio / 83

Primer Premio "Concurso Nacional  
Luis Alberto Valencia"

Auspiciado por el Municipio de Quito  
Año 1983



### 2.7.1.1. Análisis Formal. (Descripción de la obra).

“**Septenario**”, pasillo, obra para piano y texto incluido, que data entre (1980-1983), música Arturo Vanegas Vega, letra Ricardo Darquea. Escrita en tonalidad menor y mayor “Cm” y “C”, compás ternario 3/4, lo podemos clasificar como un “*pasillo mixto*”, es decir cambia de tonalidad menor a mayor, esquema tradicional del pasillo ecuatoriano, consta de dos partes A y B, de estructura muy bien definida entre sus secciones, brinda la posibilidad de ser interpretada como instrumental y con voz. La música está sujeta al texto, (diseño armónico que se repite entre los grados I, II, IV, V y I), el uso de enlaces acordales cadenciales, sobre los grados fundamentales, con una dinámica de: *ff*, *f*, *p*, con un *ritardando* en el *tempo*, *crescendo*, y *acentos*, y ornamentaciones de apoyaturas simples. Signos de duración: figuraciones de blancas, negras, corcheas, corcheas con punto-semicorchea, 4 semicorcheas, semicorchea-corchea-semicorchea, silencios de negras y corcheas, ligaduras de unión y fraseo (ligaduras dedos notas), signos de repetición. Melodía: *Cantábile*, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas, con un diseño armónico vertical y horizontal, acompañada de un texto literario.





### 2.7.1.2. Forma macro y sus partes.

**Introducción:** Consta de 8 compases.

Piano

misma figuración comp. 1 y 3

igualdad rítmica comp. 2 y 4

reiteración rítmica comp. 5 y 6

#### Parte A:

Inicia a partir del compás 9 hasta el 24, está formada por 16 compases, un periodo muy bien estructurado simétricamente, utilizando signos de repetición en la culminación de la parte “A”, a partir del compás 25 retorna a la introducción.

VOZ rit. ten.

Septenario Corpus

primera frase 8 compases

Cris ti la fiesta de la gloria de la vieja catedral

segunda frase 8 comp.

pel quien tre cascadas de luces tu ben ju gando en tro pel



**Frase 1 A:** del compás 9 al 16, donde inicia el texto con un *ritardando* y a *tempo* en el compás 9.

**Frase 2 A:** Del compás 17 al 24, utiliza figuraciones rítmicas similares a la primera frase, variación melódica, con predominio de intervallos de octavas acompañados de ligaduras de fraseo en la mano izquierda, utiliza un crescendo en el compás 23, y signos de repetición en la culminación de "A".

**Parte conclusiva de A:** A partir del compás 25.

Retorna a la introducción haciendo una pequeña variación en los dos últimos compases, utilizando el becuadro en Eb, en el compás 31 y 32, es decir dando paso al modo mayor que inicia en el compás 33.

intervalos de octavas, mano izquierda

utilización del becuadro

**Parte B:** Inicia en el compás 33, donde modula a “C”, está formado de 16 compases, (2 frases) simétricas de 8 compases, con signos de repetición del compás 33 al 48, a partir del compás 49 al 52, presenta una coda de 4 compases, refirmando la tonalidad de “Cm”.

cambio de tonalidad

primera frase 8 comp.

segunda frase 8 comp.

VOZ

Dulces de cor pus los dul ces tu o freces llena de a fán y son ri es es cu chan do  
los pi ro pos de un ga lán alegre junto a las me sas que a rreglas bien el por tal  
vendes los dulces de cor pus en pla ti llos de cris tal C.





**Frase 1:** Inicia en el compás 33 hasta el 40.

modula a C.

intervalos de octavas

**Frase 2:** Del compás 41 al 48, los compases 41, 42 y 48 mantienen la misma estructura rítmica y melódica de los compases 33, 34 y 40 de la primera frase, mientras que en el compás 47 presenta la misma estructura rítmica y melódica de los compases 37 y 39 de la primera frase, pero únicamente en la mano izquierda.

nuevamente en las dos frases de B, utiliza intervalos de octavas, escritura rítmica repetitiva con ligaduras de fraseo, únicamente mano izquierda.



### Culminación de la obra con una coda.

Presenta una coda de cuatro compases en tempo “*allegro*”, que inicia en el compás 49 al 52, reafirmando la armonía de modo menor “Cm”, culmina la obra en estado fundamental.

variación en el tempo

**Allegro**

factura de octavas ascendentes y descendentes

acentos

predominio de factura de octavas

51





### 2.7.1.3. Análisis Semiótico

“**Septenario**” de estructura formal A-B.

Dentro del análisis semiótico a la introducción lo hemos denominado como la similitud, siendo el núcleo o motivo principal de la obra, utilizando fragmentos rítmicos repetitivos en los 6 primeros compases en las dos manos, compases (1 y 3, 2 y 4, 5 y 6), utiliza intervalos de octava y ligaduras de fraseo en la mano izquierda.

#### Similitud (1).

The image displays a musical score for a piece titled "Septenario". The score is written for Piano and features two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system also consists of a grand staff and a single bass staff. The score is annotated with several yellow boxes and arrows highlighting specific rhythmic patterns:

- A yellow box labeled "misma figuración comp. 1 y 3" points to the first and third measures of the first system.
- A yellow box labeled "igualdad rítmica comp. 2 y 4" points to the second and fourth measures of the first system.
- A yellow box labeled "reiteración rítmica comp. 5 y 6" points to the fifth and sixth measures of the second system.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and ligatures, and is marked with a "Piano" dynamic.

**Parte A:**

Inicia a partir del compás 9 al 24, está formada por 16 compases, (dos frases) utiliza signos de repetición en la culminación de la parte “A”.

**Primera Frase:** Compás 9 al 16, inicia con una variación en su tiempo de *rit* y a *tem*, presenta una escritura rítmica repetitiva del compás 10 al 15 mano izquierda, melódica compases 10 y 11, y en los segundos tiempos de los compases 14 y 15, únicamente en la mano izquierda, también utiliza intervalos de octavas y ligaduras de fraseo como en la introducción.

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time, featuring a vocal line (VOZ) and a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system covers measures 9 to 16, and the second system covers measures 17 to 24. The lyrics are: "Septe nario Cor pus Cris ti la fiesta tñ di cio hal a le gri a de cam pa nas de la vieja ca te dral".

Annotations and features include:

- variación en el tempo**: Indicated by a green box and arrows pointing to the tempo markings *rit.* and *tem.* at the beginning of the first system.
- cromatismo**: Indicated by a red box and an arrow pointing to a chromatic line in the vocal melody in measure 11.
- escritura rítmica repetitiva, mano izquierda.**: Indicated by a yellow box and an arrow pointing to the left-hand piano accompaniment in measures 10 to 15.
- igualdad melódica**: Indicated by a yellow box and an arrow pointing to the vocal melody in measures 10 and 11.
- escritura rítmica repetitiva, mano izquierda**: Indicated by a yellow box and an arrow pointing to the left-hand piano accompaniment in measures 14 and 15.
- intervalos de octavas, con ligaduras de fraseo**: Indicated by a yellow box and an arrow pointing to the left-hand piano accompaniment in measures 14 and 15.
- reiteración melódica**: Indicated by a yellow box and an arrow pointing to the vocal melody in measures 14 and 15.



**Segunda Frase:** Del compás 17 al 24 (8 compases), esta frase retoma algunos fragmentos rítmicos de la introducción y de la primera frase especialmente en la mano izquierda, más no guarda analogía melódica con la primera frase.

igualdad melódica

reiteración rítmica de la frase 1, mano izq.

crescendo

igualdad rítmica

**Parte conclusiva de A:** A partir del compás 25 al 32.

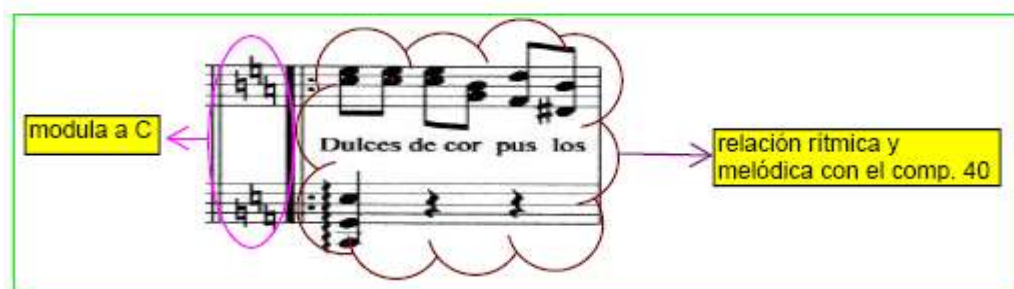
Lo hemos designado como **similitud (1)**, ya que retoma la introducción, exhibiendo igualdad rítmica, armónica y melódica en los 6 primeros compases (25 al 30), y haciendo una pequeña variación en los dos últimos compases (31 y 32), utilizando el becuadro en Eb, para dar paso al modo mayor que inicia en el compás 33.

predominio de intervallos de octavas, mano izq.

utilización del becuadro en Eb

**Parte B:**

**Continuidad (2):** A partir del compás 33 la obra presenta un cambio modulatorio, por tal motivo dentro del análisis semiótico lo hemos denominado como continuidad, ya que propone un nuevo lenguaje musical en su armonía y sonoridad, pero dando secuencia de la idea principal, ya que modula a su relativa mayor (C).



**Frase 1 B:** Inicia en el compás 33 hasta el 40 (8 compases), presenta analogía rítmica y melódica entre los compases 34 - 40 y en el 35 desde el primer tiempo y medio, y entre el 37-39 y en el 38 desde el segundo tiempo, esta analogía exhibe únicamente en la mano izquierda.



**Frase 2 B:** Del compás 41 al 48 (8 compases), demuestra semejanza entre los compases 41, 42 y 48 ya que mantiene la misma estructura rítmica y melódica de los compases 33, 34 y 40 de la primera frase en las dos manos, mientras que en los compases 43 y 46 en el primer tiempo y medio, únicamente en la mano izquierda, también el compás 47 tiene igualdad rítmica y melódica con los compases 37 y 39 de la primera frase, mano izquierda, es decir que la frase dos retoma algunos fragmentos rítmicos y melódicos de la primera frase, pero variando su dinámica, signos de prolongación del sonido y su texto literario.

The image shows a musical score for voice and piano, measures 41 to 48. The score is annotated with yellow boxes and arrows pointing to specific musical features that demonstrate similarities to the first phrase (measures 33-40).

- VOZ:** The vocal line is shown in the upper staff. The lyrics are: "alegre junto a las me sas que a reglas bien el por tal vendes los dulces de".
- Piano:** The piano accompaniment is shown in the lower staff. The lyrics are: "cor pus en pla ti llos de cris tal".
- Annotations:**
  - reiteración rítmica y melódica del comp. 33:** Points to the vocal line in measure 41.
  - prolongación del sonido:** Points to the vocal line in measure 48.
  - igualdad rítmica y melódica con los comps. 37 y 39 frase 1:** Points to the piano line in measure 46.
  - repetición rítmica y melódica de la frase 1:** Points to the piano line in measure 47.





### Abstracción (3):

**Coda:** A partir del compás 49 al 52, presenta una coda de 4 compases, refirmando la tonalidad de “Cm”, culmina la obra utilizando una abstracción de cuatro compases, dando paso al uso de nuevos elementos en su *tempo*, agógica y en su escritura rítmica melódica.

The image displays a musical score for the Coda section, measures 49 to 52. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature is C minor (two flats). The tempo marking 'Allegro' is present. The score is annotated with several yellow boxes and arrows:

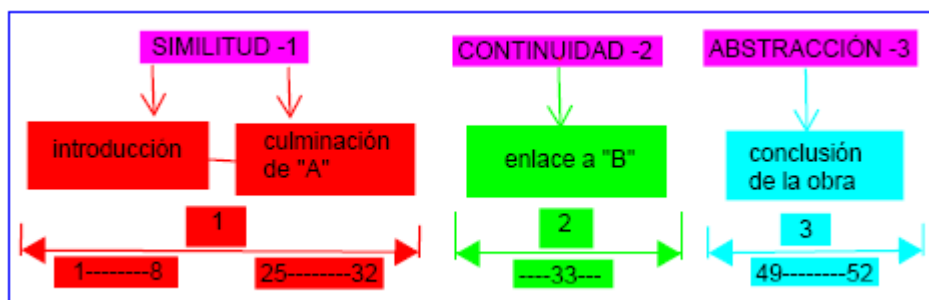
- A yellow box labeled 'variación en el tempo' points to the beginning of the section.
- A yellow box labeled 'factura de octavas ascendentes y descendentes' points to the melodic line in measure 49.
- A yellow box labeled 'acentos' points to the bass line in measure 50.
- A yellow box labeled 'predominio de factura de octavas' points to the bass line in measure 51.

The score shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is abstract, with a focus on melodic and rhythmic elements.



#### 2.7.1.4. Presentación del esquema semiótico de la obra “Septenario”.

Una vez realizado el análisis semiótico a la obra “Septenario”, podemos señalar que dicha creación musical posee tres tipos de relaciones o nexos, similitud, continuidad y abstracción.



A la reiteración de la introducción lo hemos clasificado como **similitud (1)**, ya que a partir del compás 25 retoma la introducción, exhibiendo igualdad rítmica, armónica y melódica en los 6 primeros compases (25 al 30) pero haciendo una pequeña variación en los dos últimos compases (31 y 32), utilizando el becuadro en Eb, para dar paso al modo mayor que inicia en el compás 33. **Continuidad (2)**, a partir del compás 33 la obra presenta un cambio modulador para dar paso a la sección “B”, proponiendo un nuevo lenguaje musical en su armonía y sonoridad, y para la culminación de la obra compás 49 al 52, presenta una coda de 4 compases, refirmando la tonalidad de “Cm”, utilizando una **abstracción (3)**, de cuatro compases, con el uso de nuevos elementos en su *tempo*, agógica y en su escritura rítmica y melódica.



## **2.8. “El jardín sin rosas” (Pasillo).**

### **2.8.1. Análisis Armónico.**

“El jardín sin rosas” presenta una armonía tonal basada en los grados fundamentales IV- I-V-IV-I, de estructura formal binaria simple, no presenta complejidad tonal, si modulación, inicia en el IV grado (subdominante), culmina en el I grado (tónica), utiliza pentafonismo y cromatismos propios de la música del folclor ecuatoriano. De factura acordal, de forma disuelta o armónica, en posición fundamental o inversiones de los grados fundamentales, que se van intercalando entre las voces, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas.





## El Jardín sin Rosas Pasillo

Música: Arturo Vanegas V.

Letra: Rosario Sansorex

TONALIDAD  
Dm

Gm IV Dm I Gm IV

6 Dm I Dm I

Yo te - ní - aun jar - dín

11 Dm I EM7 II Dm I

en el - dos ro - sas da - ban fra - gan - cias mi jar - dín ri sue - ño

16 Dm I Gm7 IV

y mi co - ra - zón e - ra ú - ni - co due - ño de sus cá - li - das

21 Dm I AM V Dm I CM7 VII Em6 II

nie - les con o - lor a ro - sas La ho - ras res - ba - lan si - len



2

El Jardín sin Rosas

27

FM III

EM7 II

cio - sas mien-tras yo con mi-ra-da vi-gi-lan - te -

33

GM7 IV

Dm I

Bm VI

mi flo-ri - do ro - sal cui-da - baa nan - te de nie-ves y ven - tis - cas

39

DM I

Em6 II

DM7

im - pia do - sas.

44

DM I

Bm VI

BM VI

Pe - rou - na no - che tris - tey des - o

48

C#M7 VII

C#M7 VII

Bm VI

la - da en - tre su ne - gro man - toa - rre - bu - a - da -



El Jardín sin Rosas

3

53

Em7 V1

GM7 I

GM IV

la cruel fa - ta - li dad lle - goes - con di - da - y

58

EM7 II

GM IV

con sus du - ras ma - nos sar - mea - to - sas des - pren - dió del ro -

62

GM7 IV

DM4 I

sal - a - que - llas ro - sas que fue - ron el en - zan - to

67

AM V

DM I

DM VI

DM I

DM5 I

de mi vi - da.

D

C

rit.

8va

8va





### 2.8.1.1. Análisis Formal. (Descripción de la obra).

“**El jardín sin rosas**”, género musical pasillo, obra para piano y texto incluido, música Arturo Vanegas Vega, letra Rosario Sansorec. Escrita en tonalidad menor y mayor “Dm” y “D”, compás ternario 3/4, lo podemos denominar como un “*pasillo mixto*”; es decir, cambia de tonalidad menor a mayor, consta de dos partes A y B, una introducción de 8 compases, la sección “A” consta de 32 compases; dos periodos de 16 compases, parte “B” igualmente está conformado por 32 compases, del compás 41 al 44 presenta una especie de introducción melódico tonal de cuatro compases para reafirmar la tonalidad D, a partir del compás 61 al 68 presenta una frase musical cadencia a la tónica, y para culminar la obra en el compás 69 al 72 propone cuatro compases a modo de coda cadencial para reafirmar la tonalidad de “Dm”, brinda la posibilidad de ser interpretada como instrumental y con voz. La música está sujeta al texto, (diseño armónico que se repite entre los grados IV-I-V-IV-I, el uso de enlaces acordales cadenciales, sobre los grados fundamentales, utiliza una dinámica mínima de un: *f*, matices *crescendo* y *decrescendo*, y un *ritardando*, al final de la obra, ligaduras de unión (duración), de fraseo (articulación), figuraciones de blancas, negras, corcheas, corcheas con punto-semicorchea, 4 semicorcheas, semicorchea-corchea-semicorchea, silencios de negras y corcheas, signos de repetición. Melodía: *Cantábile* con texto literario, predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas, con reiteración de pequeños fragmentos rítmicos y melódicos, el uso de intervalos de octavas con ligaduras de fraseo especialmente en la mano izquierda, diseño armónico vertical y horizontal, signos de repetición de la obra del compás 68 al inicio, concluyendo con una coda de 4 compases (69 al 72). El uso de elementos de dinámica, matices, calderón y de variación en el tempo, lo exhibe únicamente al final de la obra, 4 últimos compases.



### 2.8.1.2. Forma macro y sus partes.

**Introducción:** Consta de 8 compases.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The score is annotated with several yellow boxes and arrows pointing to specific musical features:

- variación melódica de octavas, mano derecha**: Points to the right-hand staff, specifically to the first four measures where the melody moves between octaves.
- intervalos de octavas, con ligaduras de fraseo, mano izquierda**: Points to the left-hand staff, specifically to the first four measures where the bass line uses octave intervals and phrasing slurs.
- variación melódica**: Points to the right-hand staff, specifically to the last two measures where the melody changes.
- cromatismo**: Points to the right-hand staff, specifically to the last two measures where chromaticism is used.



**Parte A:** Del compás 9 al 40.

Inicia a partir del compás 9 hasta el 40, está formada por 32 compases; es decir, dos periodos de 16 compases.

The image displays a musical score for a song, starting at measure 9 and ending at measure 40. The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two 16-measure periods. The first period, from measure 9 to 24, is highlighted with a yellow box and labeled 'primer periodo 16 compases'. The second period, from measure 25 to 40, is highlighted with a green box and labeled 'segundo periodo 16 comp.'. The lyrics are in Spanish and describe a garden and its beauty. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a mix of chords and moving lines, with some measures containing triplets. The vocal line is written in a single staff, and the lyrics are written below it. The score is presented in a clear, legible format, with measures numbered 9, 11, 16, 21, 27, 33, and 39.

**VOZ**

Yo te - ni - aun jar - dín

11 En el dos ro - sas da - ban fra - gan - cias mi jar - dín ri - sue - ño

16 y mi co - ra - zón e - ra ú - ni - co due - ño de sus cá - li - das

21 mie - les con o - lor a ro - sas Las ho - ras res - ba - ñan si - len -

27 cio - sas mien - tras yo con mi - ra - da vi - gi - lan - te

33 mi flo - ri - do ro - sal cui - da - ña - man - te de nie - ves y ven - tis - cas

39 im - pia do - sas.

primer periodo 16 compases

segundo periodo 16 comp.



Para una mejor comprensión hemos dividido a la parte “A” en dos periodos de 16 compases cada uno (a y b).

**Primer periodo “A-a”:** del compás 9 al 24, donde inicia el texto, dos frases simétricas de 8 compases cada una, con pequeños fragmentos rítmicos y melódicos que exhiben semejanzas entre las frases.

The image displays a musical score for the first period "A-a", spanning measures 9 to 24. The score is written for a single melodic line with a piano accompaniment. The lyrics are: "Yo te - ní - aun jar - din", "En el dos ro - sas da - ban fra - gan - cias mi jar - din ri - suc - ño", "y mi oo - ra - zón o - ra ú - ni - co dúc - ño de sus cá - li - das", "mie - les con o - lor a ro - sas Las". The score is annotated with several yellow boxes and arrows highlighting specific musical features:

- Igualdad rítmica y melódica en las dos manos comp. 10 y 17:** Points to the melodic lines in measures 10 and 17.
- reiteración del comp. mano izq.:** Points to the piano accompaniment in measure 17.
- primera frase, 8 compases:** Points to the first phrase, measures 9-16.
- segunda frase, 8 compases:** Points to the second phrase, measures 17-24.
- relación con el compás 36 del segundo periodo:** Points to the piano accompaniment in measure 24.
- igualdad rítmica y melódica:** Points to the melodic lines in measures 10 and 17.
- intervalos de octavas, mano izquierda:** Points to the piano accompaniment in measure 17.





**Segundo periodo “A-b”:** Del compás 25 al 40, un periodo de 16 compases con dos frases muy simétricas de 8 compases cada una, con predominio de intervallos de octavas en la mano izquierda, como en la sección “A” utiliza pequeños fragmentos rítmicos y melódicos repetitivos entre sus frases.

ho - ras re - ba - lan - si - len -

reiteración rítmica y melódica

primera frase 8 compases

27 cio - sas mien - tras y con mi - ra - da vi - lan - te

33 mi flo - ri - do ro - sal cui - da - ba - man - te de nie - ves y ven tis - cas

segunda frase 8 compases

39 im - pia do - sas.

relación rítmica y melódica con el comp. 21 del primer periodo, varia el primer tiempo mano derecha

intervallos de octavas en las dos frases, mano izquierda

**Parte “B”:** Inicia en el compás 41 donde modula a “D”, del compás 41 al 44 presenta una especie de introducción melódico tonal de 4 compases para reafirmar la tonalidad, del compás 45 al 60 presenta un periodo musical melódico armónico de 24 compases muy bien definido, a partir del compás 61 al 68 presenta una frase musical cadencia a la tónica, que sirve de enlace para la reiteración de la obra, para culminar la obra en el compás 69 al 72 propone cuatro compases a modo de coda cadencial reafirmando la tonalidad de “D”.



La sección “B” utiliza una introducción melódica tonal de 4 compases sin texto (41 al 44), reafirmando su tonalidad mayor.

modula a D

intervalos de octavas y ligaduras de fraseo, en los primeros tiempos de cada compás.

mordente

**Sección “B”:** Del compás 45 al 60 (16 compases), un periodo musical melódico armónico muy bien definido, con intervalos de octavas especialmente en la mano izquierda. No presenta semejanzas rítmicas ni melódicas en relación a la sección “A”.

intervalos de octavas mano izquierda

primera frase, 8 compases

segunda frase, 8 compases

reiteración rítmica y melódica



cadencia a la tónica, que sirve como enlace para la reiteración de la obra, hasta el compás 69 donde presenta una coda de 4 compases como conclusión de la obra.

This musical score snippet features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "des - pren - dió del ro -", "sal - a - que - llas ro - sas - que fue - ron el en - can - to -", and "de mi vi - da.". The piano part is in the bass clef. Red boxes highlight specific notes in both parts, and red arrows connect them, indicating "intervalos de octavas mano izquierda" (left hand octave intervals). The measures are numbered 62 and 67.

A partir del compás 69 al 72 propone cuatro compases a modo de coda cadencial, para la culminación de la obra.

This musical score snippet shows a coda section. It includes a piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The section is marked with a "D" and a "C" in a box. Annotations include a "calderón" (crescendo) marked with a blue circle and a "crescendo y decrescendo" marked with a green box. The section ends with a double bar line and a repeat sign.



### 2.8.1.3. Análisis Semiótico.

“El jardín sin rosas”, estructura binaria A-B.

**Similitud (1).** Lo exhibe en la parte introductoria, compás 1 al 8. Utilizando figuraciones rítmicas repetitivas entre los compases 1 y 5, 2 y 6, 3 y 7, con variación de octavas, entre los compases 3 y 7 demuestra variación melódica en el último tiempo del compás, en los compase 4 y 8 exhibe el uso de cromatismos.

The image shows a musical score for the first 8 measures of the piece "El jardín sin rosas". The score is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is annotated with several boxes and arrows pointing to specific musical features:

- variación melódica de octavas, mano derecha** (yellow box): Points to the right-hand staff, specifically to the eighth notes in measures 1, 2, 3, and 7.
- intervalos de octavas, con ligaduras de fraseo, mano izquierda** (yellow box): Points to the left-hand staff, specifically to the eighth notes in measures 1, 2, 3, and 7.
- variación melódica** (yellow box): Points to the right-hand staff, specifically to the eighth notes in measures 4 and 8.
- cromatismo** (yellow box): Points to the right-hand staff, specifically to the eighth notes in measures 4 and 8.

**Parte A:** Del compás 9 al 40.

Inicia a partir del compás 9 hasta el 40, está formada por 32 compases, (dos periodos). Para una mejor comprensión hemos dividido a la parte A en dos periodos de 16 compases (a y b), y la parte B en un periodo de 16 compases y una frase de 8 compases.





**Primer periodo “A-a”:** Del compás 9 al 24, donde inicia el texto, dos frases simétricas de 8 compases cada una, utilizando figuraciones rítmicas similares en las dos secciones, con diferente melodía. Este periodo presenta igualdad rítmica y melódica entre los compases 10 y 17, 14 y 15 solo en la mano izquierda, entre el compás 11 y 18 únicamente en el primer tiempo de cada compás en las dos manos, así mismo demuestra igualdad rítmica y melódica entre los compases 19 y 20, desde el segundo tiempo en la mano derecha.

The image displays a musical score for the first period "A-a", spanning measures 9 to 24. The score is written for a piano and includes lyrics in Spanish. The annotations highlight specific musical features:

- igualdad rítmica y melódica en las dos manos comp. 10 y 17:** Points to the musical notation in measures 10 and 17, indicating rhythmic and melodic equality between the two hands.
- reiteración del comp. mano izq.:** Points to the left hand notation in measure 11, indicating a repetition of the measure.
- primera frase, 8 compases:** Points to the first phrase, which consists of measures 11 to 18.
- segunda frase, 8 compases:** Points to the second phrase, which consists of measures 19 to 24.
- relación con el compás 36 del segundo periodo:** Points to the musical notation in measure 21, indicating a relationship with measure 36 of the second period.
- igualdad rítmica y melódica:** Points to the musical notation in measures 19 and 20, indicating rhythmic and melodic equality.
- intervalos de octavas, mano izquierda:** Points to the left hand notation in measure 21, indicating octave intervals.



**Segundo periodo “A-b”:** del compás 25 al 40, dos frases bien estructuradas simétricamente, presenta semejanza rítmica y melódica entre los compases 29 y 30, solo en la mano izquierda desde el segundo tiempo. Cabe indicar que entre el primer y segundo periodo demuestra igualdad rítmica y melódica únicamente entre los compases 21 y 36, haciendo una pequeña variación melódica en el primer tiempo de los compases.

ho - ras re - ba - lea si - len - cio - sas - mien - tras yo con mi - ra - da vi - lan - te - mi flo - ri - do ro sal cui - da - ba - man - te de nie - vos y ven - tis - cas im - pia do - sas.

reiteración rítmica y melódica

primera frase 8 compases

segunda frase 8 compases

relación rítmica y melódica con el comp. 21 del primer periodo, varia el primer tiempo mano derecha

intervalos de octavas en las dos frases, mano izquierda





**Parte B. Continuidad (2):** A partir del compás (41 al 44), utiliza una especie de introducción melódico tonal de cuatro compases, reafirmando la tonalidad “D”.

Es decir, la obra presenta continuidad ya que da paso a nuevos elementos sonoros en lo tonal, rítmico y melódico, y el uso de intervalos de octavas acompañadas de ligaduras de fraseo, únicamente en la mano izquierda.

The image displays a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). A blue oval highlights the first measure of the bottom staff, with a yellow box labeled "modula a D" pointing to it. Four red circles highlight specific notes in the bottom staff, with a yellow box labeled "intervalos de octavas y ligaduras de fraseo, en los primeros tiempos de cada compás." pointing to them. A green box labeled "mordente" points to a mordent symbol above a note in the top staff.



“B”: del compás 45 al 60 presenta un periodo musical melódico armónico muy bien definido, con predominio de intervallos de octavas en la mano izquierda. No presenta semejanzas rítmicas ni melódicas este periodo musical en relación con los periodos de “A”.

Pe - rou - na no - che tris - tey des - o -

la - da en - tre su ne - gro man - toa re - bu - ju - da -

la en - tre su fa - ta - li dad lle - gos con di - da - y

con sus du - ras ma - nos sar - men - to - sas

intervallos de octavas mano izquierda

primera frase, 8 compases

segunda frase, 8 compases

reiteración rítmica y melódica



A partir del compás 61 al 68 presenta una frase musical cadencial a la tónica, que sirve como enlace para la reiteración de la obra.

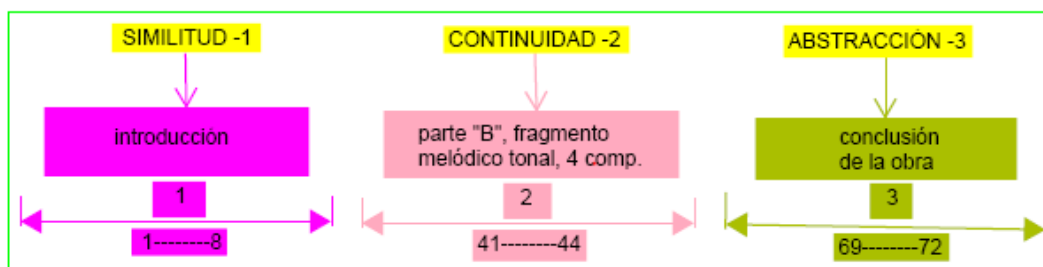
**Abstracción (3):** A partir del compás 69 al 72.

La obra culmina en el compás 69 al 72 donde expone una abstracción de cuatro compases a modo de coda, utilizando un nuevo lenguaje compositivo con el uso de matices, variación en el tempo, dinámica, en la escritura rítmica y melódica, y un signo de prolongación del sonido, es decir luciendo una característica diferente en los componentes rítmicos y melódicos en la culminación de la obra.



#### 2.8.1.4. Presentación del esquema semiótico de la obra “El jardín sin rosas”.

Realizado el análisis semiótico de la obra “El jardín sin rosas” pudimos apreciar tres tipos de relaciones o nexos: similitud, continuidad y abstracción.



**Similitud (1)**, lo exhibe en la parte introductoria, compás 1 al 8, donde utiliza fragmentos rítmicos repetitivos. **Continuidad (2)**, en el compás 41 la obra presenta un cambio moduladorio a la relativa mayor “D”, donde utiliza una especie de introducción melódico tonal de cuatro compases sin texto (41 al 44), reafirmando su tonalidad. Por lo que dentro del análisis semiótico a este fragmento musical lo hemos denominado continuidad ya que da paso a nuevos elementos sonoros en lo tonal, rítmico y melódico, sin embargo no presenta una ruptura de la idea principal, donde también demuestra el uso de intervalos de octavas acompañadas de ligaduras de fraseo, únicamente en la mano izquierda.

**Abstracción (3)**, por el uso de nuevos elementos sonoros y por su posición en la obra, a partir del compás 69 al 72, la obra expone una abstracción de cuatro compases a modo de coda, utilizando un nuevo lenguaje compositivo con el uso de matices, variación en el tempo, dinámica, en la escritura rítmica y melódica, y un signo de prolongación del sonido, es decir luciendo una característica diferente en los componentes rítmicos y melódicos en la culminación de la obra.



## **2.9. “Reflejos” (Pasillo).**

### **2.9.1. Análisis Armónico.**

“Reflejos” obra escrita en “Fm”, presenta una armonía tonal basada en los grados fundamentales, IV-I-V-I, inicia en el (IV) grado subdominante, culmina en estado fundamental (I grado), de estructura formal binaria, a partir del compás 21 utiliza un acorde V7 (Eb) centro tonal (dominante de la dominante) modula a “F”, a partir del compás 51 en tono directo de “Fm a F”. De factura acordal, de forma disuelta o armónica, en posición fundamental o inversiones de los grados fundamentales, que se van intercalando entre las voces. Intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas. Un ritmo con combinaciones regulares.





Tonalidad Fm

Música: Arturo Vanegas

## REFLEJOS

PASILLO

Letra: Maria del Carmen Valerios

Piano

A

Bbm IV

DbM(6) VI

Fm I

5

CM(b9) V

Fm I

Bbm IV

9

CM(b9) V

Fm I

13

CM(b9) V

Fm I

Dbm VI

VOZ

Ya no que do vi

18

Fm7 I

Bbm IV

Ebm VII centro tonal

vir con es ta an gus tia no que do so por tar es te que





2 REFLEJOS

23

AbM(6) III CM V Fm I

bran to ha bien do de rra ma do tan to llan to

28

Fm I GM II -V del V- Interdominante CM V

mi al ma se a que da do tris te mus tia no

33

Bbm IV EbM7 VII AbM(6) III CM V

pue do so por ar que es tés tan le jos in ten to a dor me

38

CM V Fm I Bbm IV

cer a mis sen ti dos y no quie ro pen sar que son fi

43

Fm I GM7 II CM V Fm I

gi dos tus be sos que no son más que re fle jos



REFLEJOS

3

49

A

B

Re

flejos de mi

men te so ña

54

do ra

re flejos de mi

vi da ta ci tur na

en

60

sue ño que e res

tu mi sed noc

tur na

co mo u na ex tra ña es

65

tre lla bri lla

do ra

o tal vez un na

ho ja en que yo

70

vue le

al con pás

de los vien tos in ver

na les

a tra

FM I

FM I

F#dis7 I

CM V

CM7(#5) V

FM I

FM I

CM7 V

CM7 V

FM I

CM7 V

CM7(#5) V

FM I



4 REFLEJOS

76 FM I Bbm IV FM I CM7 V

vés de las nie ves vir gi na les pa ra ma tar tu au sen cia que me

82 FM I

due le ..... FIN

The musical score is for a piece titled 'REFLEJOS'. It is written for piano and voice. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 76 and ends at measure 81. It contains four measures of music. The first measure is marked 'FM I' (F major, first inversion). The second measure is marked 'Bbm IV' (B-flat major, fourth inversion). The third measure is marked 'FM I'. The fourth measure is marked 'CM7 V' (C major, seventh, fifth inversion). The lyrics for these measures are 'vés de las nie ves vir gi na les pa ra ma tar tu au sen cia que me'. The second system starts at measure 82 and ends at measure 85. It contains four measures of music. The first measure is marked 'FM I'. The second measure is marked 'due le .....'. The third measure is marked 'FIN'. The fourth measure is marked 'FIN'. The lyrics for these measures are 'due le ..... FIN'. The score is written in G-clef and F-clef staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is annotated with formal acotations (A and B) and formal markings (FM I, Bbm IV, CM7 V).

Cabe indicar que las acotaciones formales “A” que presenta al inicio de la obra, y “B” en el compás 18 son de la autoría del compositor.





### 2.9.1.1. Análisis Formal. (Descripción de la obra)

“**Reflejos**”, género musical pasillo. Escrita en tonalidad menor y mayor “Fm y F”, lo podemos clasificar como un “*pasillo mixto*”, obra para piano y texto incluido, música Arturo Vanegas Vega, letra María del Carmen Valerios, compás 3/4, de estructura formal binaria A y B, consta de una introducción de 16 compases (2 frases), con reiteración rítmica y melódica de los primeros 6 compases de la introducción, haciendo una variación rítmica y melódica en los dos últimos compases de la segunda frases, en el último tiempo del compás 16 inicia el texto. Parte “A” inicia en el compás 17 al 48, está formada por 32 compases (2 periodos) muy bien estructurados simétricamente, entre el compás 48 y 49 presenta signos que indican repetición, retomando desde la introducción hasta la parte “A”, añadiendo dos compases a esta sección (49 al 50) como cadencia de enlace al componente “B”, esta sección abarca dos periodos musicales; es decir, cuatro frases muy bien definidas, igualmente con reiteración de toda la sección compás (51 al 82). La obra brinda la posibilidad de ser interpretada como instrumental y con voz, la música está sujeta al texto, (diseño armónico que se repite entre los grados (IV-I-V-I), melodía *Cantábile*, prevaleciendo intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas, no presenta indicaciones de dinámica (escrita) entre sus partes, más si el uso de ligaduras de fraseo y unión en toda la obra, con reiteración de pequeños fragmentos rítmicos y melódicos, un diseño armónico vertical y horizontal, el uso de apoyaturas en la introducción al inicio de cada una de sus frases.



**Introducción:** Consta de 16 compases, utiliza arpeggios con *apoyaturas* en los primeros tiempos de cada frase, el uso de ligaduras de fraseo y de unión, dos frases bien estructuradas simétricamente, a partir del compás 9 retoma los 6 primeros compases de la introducción, haciendo una pequeña variación rítmica y melódica (segunda frase) compases 11, 12 y 13 en la mano izquierda, exhibiendo una variación rítmica y melódica en los dos últimos compases en las dos manos.

Autora: Lcda. Sonia Marlene Prado Ortiz



**Parte “A”:** Está formada por 32 compases (2 periodos) muy bien estructurados simétricamente.

**VOZ**

Ya no pue do vi

18 vir con es ta en gus tia no pue do so por tar es te que

23 bran to ha bien do de ru ma do tan to llan to

28 mi al ma se a que da do tris te y mus tia no

33 pue do so por tar que es tés tan le jos in ten to a dor me

38 cer a mis sen ti dos y no quie ro pen sar que son fin

43 gl des tus be sos que no son más que re fle jos





Para una mejor comprensión hemos dividido la parte “A” en dos periodos de 16 compases.

**Primer periodo “A-a”:** Compás 17 al 32, (2 frases), en la anacrusa del compás 16 inicia el texto, la sección “a” emprende en la tónica I y culmina en la dominante V, presenta una sola sección melódica (periodo musical).

el texto inicia en el último tiempo del compás 16

VOZ

Ya no pue do vi

primer periodo de "A-a", 16 compases

dos compases iguales, mano izquierda

18 vir con es ta an gas tia no pue do so por tar es te que

23 bran to ha bien do de rra ma do tan to llan to

28 mi al ma se a que da do tris te y mus tia no

fragmentos ritmicos y melódicos que se repiten en el segundo periodo de "A-b"



**Segundo periodo “A-b”:** Del compás 33 al 48 (2 frases) inicia en la subdominante, y culmina en la tónica, una melodía cantábile acompañada de texto. Cabe indicar que en el estribillo como en toda la sección “A” utiliza ligaduras de fraseo y de unión.

segundo periodo de "A-b"

fragmentos rítmicos y melódicos que se repiten del primer periodo de "A-a"

33 pue do so por tar que es tés tan le jos in ten to a dor me

38 cer a mis sen ti dos y no quie ro pen sar que son fin

43 gi dos tus be sos que no son más que re fle jos

dos compases iguales, mano izquierda



**Conclusión de “A”:** Entre el compás 48 y 49 presenta signos que indican repetición, retomando desde la introducción hasta la parte “A”, añadiendo a esta sección dos compases, donde retoma los dos últimos de la introducción (compás 15-16), que sirve como cadencia de enlace a la sección “B” compás (49 y 50), exhibiendo una pequeña variación, con el uso del becuadro en la, y haciendo una variación rítmica y melódica en el último tiempo del compás en la mano derecha.

The diagram shows a musical score with two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into two sections, A and B, indicated by a blue oval. Section A is marked with a double bar line and a repeat sign. Section B is marked with a double bar line and a repeat sign. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Annotations in yellow boxes provide details about the musical structure:

- utiliza el becuadro en la, y en re**: Points to the notes in the upper staff.
- variación rítmica y melódica, último tiempo del compás**: Points to the final measure of the section.
- reiteración de la introducción y la parte "A"**: Points to the beginning of the section.
- modula a F.**: Points to the key signature change.
- retoma los dos últimos compases de la introducción, haciendo pequeñas variaciones en lo rítmico y melódico, y el uso del becuadro en la y en re**: Points to the final measures of the section.



**Parte “B”:** Inicia en el compás 51 donde modula a “F”, el componente “B” abarca dos periodos musicales, es decir cuatro frases muy bien definidas, con repetición de toda la sección “B”, (compás 50 al 82).

modula a F.

le jos de mí men te so fia

54  
do na re le jos de mí vi da tu ci tur na en

58  
sue fia que eres tu mi sed doc tur na co mo u na es tra fia es

62  
tre la bri lla do ra o tal vez un na ha ja en que yo

66  
vue le al com pás de los vien tos in ver na les a tu

70  
vés de las nie ves vir gi na les pe ra ma tur tu aun sen cia que me

74  
due le

82  
FIN



**Primer periodo “B-a”:** Compás 51 al 66 (2 frases de 8 compases bien delimitadas), inicia en la tónica y culmina en la dominante.

modula a F

primera frase

dos frases distintas

segunda frase





**Segundo periodo “B-b”:** Del compás 67 al 82 (2 frases) simétricas, inicia en la tónica y culmina en la tónica, cabe indicar que la última frase (compás 74 al 82) utiliza como parte conclusiva de la obra, donde los dos últimos compases (81 y 82) retoma la parte final de “A” (compases 49 y 50), al final de la obra emplea signos de repetición abarcando todo la parte B, presenta una melodía cantáble, con figuraciones rítmicas similares, con varias ligaduras de unión, no así las de fraseo como en la sección “A”.



vez un na ho ja en que yo

70 yue le al com pás de los vien tos in ver na les a tra

5 vés de las nie ves vir gi na les pa ra ma tar tu aun sen cia que me

2 due le

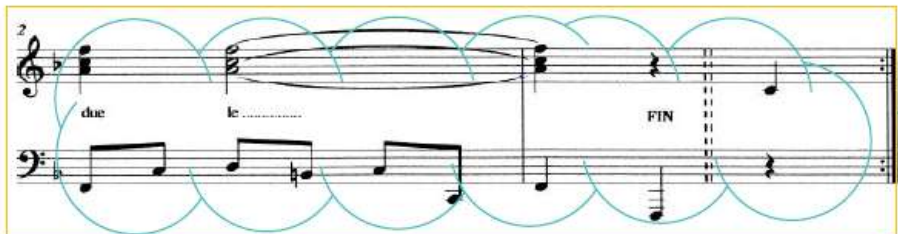
FIN

primera frase

segunda frase

última frase utiliza como parte conclusiva de la obra, los dos últimos compases retoma la parte final de A.

Dos últimos compases (81 y 82), retoma la parte final de “A” (compases 49 y 50).



2 due le

FIN

reiteración de A, comp. 49 y 50, haciendo una pequeña variación rítmica mano derecha.





### 2.9.1.3. Análisis Semiótico.

“Reflejos” Pasillo de estructura binaria A-B.

**Similitud (1).** Cabe indicar que los dos últimos compases de la introducción los exhibe por tres ocasiones: al final de la introducción, como enlace a la sección “B”, y en la conclusión de la obra. Por lo que dentro del análisis semiótico lo hemos clasificado como similitud (1).

apoyaturas cromáticas en los primeros compases de las frases

A

primera frase, 8 compases

segunda frase, 8 compases

variación rítmica y melódica mano izquierda

variación rítmica y melódica en las dos manos

B

VOZ

Ya no

núcleo o motivo principal de la obra



**Parte "A": Primer periodo "A-a":** Compás 17 al 32. El texto inicia en la anacrusa del compás 16. Con pequeños fragmentos rítmicos y melódicos que se repiten en el segundo periodo, compás 5 - 6, 9 -10, y en los compases 13 y 14, especialmente en la mano izquierda.

The image displays a musical score for a piece in 3/4 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into three systems, with measures 18, 23, and 28 marked at the beginning of each system. The lyrics are written below the notes.

Annotations and callouts include:

- Top left:** A yellow box states "el texto inicia en el último tiempo del compás 16". A red oval highlights the vocal entry in measure 16, with the word "VOZ" written above it.
- Top center:** A yellow box states "primer periodo de 'A-a', 16 compases". A green arrow points from this box to the first system of the score.
- Top right:** A yellow box states "dos compases iguales, mano izquierda". A blue arrow points from this box to the piano accompaniment in measures 25 and 26.
- Bottom center:** A yellow box states "fragmentos rítmicos y melódicos que se repiten en el segundo periodo de 'A-b'". A green arrow points from this box to a specific rhythmic pattern in the piano accompaniment of measures 28 and 29.

The lyrics for the first system (measures 18-22) are: "vir con es ta an gus tia no pue do so por tar es te que". The lyrics for the second system (measures 23-27) are: "bran to ha bica do de rra ma do tan to llan to". The lyrics for the third system (measures 28-32) are: "mi al ma se a que da do tris te y mus tia no".



**Segundo periodo “A-b”:** Demuestra relación rítmica y melódica entre compás 9 y 10 y el compás 15 con la parte conclusiva de “A”, ya que retoma los dos últimos compases de la introducción, esta relación se da únicamente en la mano izquierda.

The image shows a musical score for piano, spanning measures 33 to 43. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics are in Spanish. Annotations highlight specific rhythmic and melodic patterns in the left hand:

- segundo periodo de "A-b"**: A yellow box with an arrow pointing to the left hand in measure 33.
- fragmentos rítmicos y melódicos que se repiten del primer periodo de "A-a"**: A yellow box with an arrow pointing to the left hand in measure 33, specifically to a sequence of notes.
- dos compases iguales, mano izquierda**: A yellow box with an arrow pointing to the left hand in measure 38, specifically to a sequence of notes.

The lyrics for the first system (measures 33-38) are: "pue do so por tar que es tés tan le jos in ten to a dor me". The lyrics for the second system (measures 39-43) are: "cer a mis sen ti dos y no quie ro pen sar que son fin gi dos tus be sos que no son más que re fle jos".



**Parte conclusiva de “A”:** Para la conclusión de “A” añade a esta sección dos compases, donde retoma por segunda ocasión los dos últimos compases de la introducción (15-16), convirtiéndose este fragmento rítmico-melódico en el núcleo o célula de la obra; cabe reiterarse que este fragmento musical sirve como cadencia de enlace a la sección “B” compás (49 y 50), haciendo una pequeña variación, con el uso del becuadro en la, y variando la rítmica y melodía del último tiempo del compás en la mano derecha. Partiendo del análisis semiótico a este segmento musical le hemos denominado como **similitud (1)**.



**Parte “B”:** Compás 51 al 82, abarca cuatro frases muy bien definidas (2 periodos).

**Primer periodo “B-a”:** Inicia en el compás 51 al 66. Con pequeños fragmentos rítmicos y melódicos del segundo periodo, compás 13, 14 y 79 solo en la mano izquierda.



**Continuidad (2).** A partir del compás 51 la obra presenta un cambio en su estructura tonal ya que modula a su relativa mayor “F”; el compositor utiliza un nuevo lenguaje musical, pero sin producir una ruptura de la idea principal, por lo que le hemos catalogado como continuidad.

The image displays a musical score with three systems of staves, annotated with analysis labels and arrows:

- modula a F:** A yellow label with a blue arrow pointing to the key signature change at the beginning of the first system (measure 51).
- primera frase:** A yellow label with a green arrow pointing to the first system of music.
- dos frases distintas:** A yellow label with a red arrow pointing to the second system of music.
- segunda frase:** A yellow label with a red arrow pointing to the third system of music.
- semejanzas rítmicas y melódicas del segundo periodo "B", mano izquierda:** A yellow label with a green arrow pointing to a specific rhythmic and melodic pattern in the bass line of the third system.

The musical notation includes lyrics in Spanish: "flejos de mi mente soñadora", "sueño que eres tu mi sed nocturna como una extraña", and "trella bri lla do ra o tal".





**Segundo periodo “B-b”:** Desde el compás 67 al 82 (2 frases). La última frase utiliza como parte conclusiva de “B”, utilizando pequeños fragmentos rítmicos y melódicos del primer periodo únicamente en la mano izquierda, (compases 10 y 13), para la culminación de la obra retoma por tercera ocasión los dos últimos compases de “A” (cadencia) haciendo una pequeña variación rítmica en el primer tiempo del compás.

primera frase, 8 compases

segunda frase utiliza como parte conclusiva de la obra

fragmentos rítmicos y melódicos del primer periodo, segunda frases, mano izquierda

reiteración de los dos últimos compases de "A"





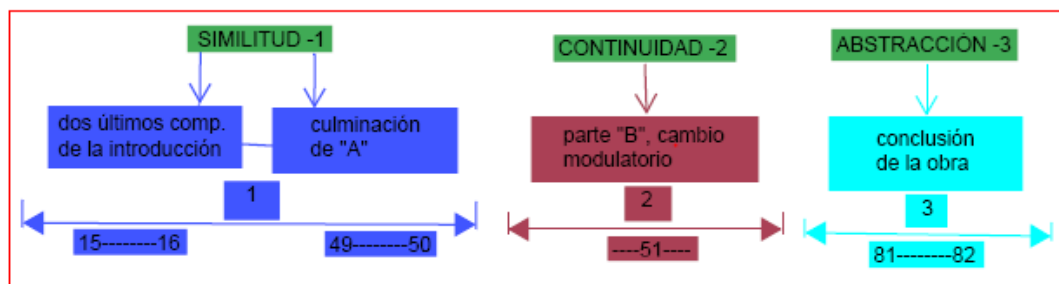
### Culminación de la obra:

**Abstracción (3).** La obra culmina con una abstracción de dos compases (81-82), donde retoma los dos últimos compases de “A” (49-50), haciendo una pequeña variación rítmica en el primer tiempo del primer compás. Cabe indicarse que dicha estructura melódica- armónica utiliza por tercera ocasión, al final de la introducción compás15-16, en la parte conclusiva de “A” compás 49-50 como enlace a la sección “B”, y en la culminación de la obra compás 81-82. Haciendo pequeñas variaciones en las figuraciones rítmicas y melódicas únicamente en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda mantiene la misma estructura rítmica, y el uso del becuadro en (la y en re). Dentro del análisis semiótico lo hemos clasificado como abstracción por: su posición en la obra y porque representa la repetición de la relación tipo 1(similitud).



#### 2.9.1.4. Presentación del esquema semiótico de la obra “Reflejos”.

Una vez desarrollado el análisis semiótico de la obra “Reflejos” pudimos identificar tres tipos de relaciones o nexos similitud, continuidad y abstracción.



**Similitud (1)**, dentro del análisis semiótico a los dos últimos compases de la introducción lo hemos denominado como similitud (1), ya que exhibe por tres ocasiones, haciendo pequeñas variaciones, este segmento se presenta al final de la introducción, en la culminación de la parte “A” y en la conclusión de la obra, convirtiéndose este fragmento musical de dos compases en el núcleo o motivo principal de la composición. **Similitud (2)**, a partir del compás 49 y 50 ya que retoma por segunda vez los dos últimos compases de la introducción haciendo una pequeña variación rítmica-melódica en el último tiempo del segundo compás mano derecha, y el uso del becuadro en (la y en re) mano derecha e izquierda.

**Continuidad (2)**, lo presenta en el compás 51, donde el compositor propone un nuevo lenguaje compositivo con un cambio modulatorio a la relativa mayor “F”, dando paso a nuevos elementos sonoros en lo tonal y melódico, sin embargo no presenta una ruptura de la idea principal. **Abstracción (3)**, por su posición en la obra y porque representa la repetición de la relación de tipo (1) similitud, ya que retoma por tercera ocasión los dos últimos compases de la introducción o de la parte conclusiva de “A” haciendo una pequeña variación rítmica en el primer tiempo del primer compás mano derecha, por lo que le podemos definir como abstracción compás 81 y 82.



## **2.10. “Madre” (Pasillo).**

### **2.10.1. Análisis Armónico.**

“**Madre**” presenta una armonía tonal basada en los grados: II-I-II-V-I, de estructura formal ternaria simple. No presenta complejidad tonal, con modulación a partir del compás 42 en tono directo de “C a Cm”, es decir mantiene el mismo nombre de la tonalidad, pero cambia el modo, utiliza pentafonismo y cromatismos, elementos tradicionales de la música ecuatoriana. De factura acordal, de forma disuelta o armónica, en posición fundamental o inversiones de los grados fundamentales, que se van intercalando entre las voces. Intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas fundamentalmente. Un ritmo con combinaciones regulares.



Tonalidad C

# MADRE

Pasillo

Arturo Vanegas V.

Dm7 II

Ab VI

C I

D II

G7 V

C I

Voz

G7 I

Can II

has-tael di-a tris - te que so - lo me

ha - lle com-pre-di aunque tar - de mis

tor - pes e rro - res re - cor-dan-do amor tras a - mor que se fue

E-se di-a vi - noa mi pe - cho la cal - ma ya-pren-di laher no - sa más

be - lla lec - ción a - ran-can-do to - doe - go is - mo de mial - ma

E7 III

Am VI

Dm7 II

Ab VI

C I





2

MADRE

36

CI

D II

G7 V

CI

41

Cm I

Fm IV

Bm6 VI

47

Cm I

Cm7 I

Fm IV

53

D7 II

G7 V

Cm I

59

Fm2 IV

Bm6 VII

Cm I

63

CI

Dm II

Cm I

70

Gm7 V

CI

CI

G7 V

CI

con-sa-gréa ti Ma - dre to - oel co - ra - zón

Ma - dre tan so - lo con fla - maen fer - vien - te a -

mor ma - dre y so - lo con ar - te de mi pe - cho se ha -

le - ja pe - sar y do lor Ma - dre muy tier - no e - se

nom - bre me dis - te con a rries - go mi - tad de tu ser

Ma - dre por ti tan so - loes - te hom - bre al - gu - na vez su llan - to ten -

drá que ver te he vi - vi - do De al

Primer Premio  
Lira Lojana  
mayo / 73



### 2.10.1.1. Análisis Formal. (Descripción de la obra)

“**Madre**”, género musical pasillo, obra para piano y texto incluido, data entre los años (1970-1973). Escrita en tonalidad mayor y menor “C y Cm”, utiliza un esquema diferente en su estructura formal, ya que inicia en tonalidad mayor y modula a la tonalidad menor, en relación con las obras que hemos venido analizando, (ya que están escritas en tonalidad menor y modulan a la tonalidad mayor), creación para piano y texto incluido, música Arturo Vanegas Vega, consta de tres partes A, B y A1, con un inicio acéfalo, introducción de 8 compases, el texto inicia en el segundo tiempo del último compás de la introducción, la parte “A” está conformado por un periodo musical de 31 compases (9 al 40), a partir del compás 24 al 28 retoma desde el último compás de la introducción (inicio del texto) hasta los 4 compases de la primera frase (5 compases), y a partir del compás 32 hasta al 40 retoma la parte introductoria, la sección “A” presenta signos de repetición compás 9 al 40, para la conclusión de “A” añade una coda de un compás (41) que sirve de enlace para la sección “B”.

Parte “B” inicia en el compás 41 donde modula a su relativa menor “Cm”, esta sección está conformado por dos periodos muy bien estructurados simétricamente (32 compases), en el último compás de “B” (73) retoma el contenido rítmico y melódico del último compás de la introducción (8), acompañado de signos de repetición que dan paso a la sección “A1” compás 9 al 40, y para la culminación de la obra añade dos compases 74 y 75, concluyendo en modo mayor. Brinda la posibilidad de ser interpretada como instrumental y con voz. La música está sujeta al texto, (diseño armónico que se repite entre los grados II-I-II-V-I), el uso de enlaces acordales cadenciales, sobre los grados fundamentales, ligaduras de unión y fraseo, utiliza una dinámica de un *f* al inicio y en la culminación de la obra, *ritardandos*, *crescendos*, *acentos*, signos prolongación y de repetición. Melodía *cantábile*, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas.





### 2.10.1.2. Forma macro y sus partes: Ternaria A-B-A1

**Introducción:** La obra Madre presenta un inicio acéfalo, consta de una introducción de 8 compases.

Diagrama de la introducción musical (8 compases) con anotaciones:

- inicio acéfalo**: Señala el inicio de la obra.
- dinámica**: Señala el inicio de la obra.
- Intervalos de octavas**: Señala los intervallos de octavas en la línea de bajo.
- fragmentos arpegiados**: Señala los fragmentos arpegiados en la línea de bajo.
- cromatismos**: Señala los cromatismos en la línea de bajo.
- fragmentos arpegiados ascendentes y descendentes**: Señala los fragmentos arpegiados ascendentes y descendentes en la línea de bajo.

#### Parte A.

En el acéfalo del compás 8 comienza la frase musical de la parte “A”, en el segundo tiempo del compás 16 se produce la complementación de la frase musical, culminando en un acorde 5-7, para repetir la frase musical del compás 24 al 41 (primer tiempo) donde se produce otro periodo musical.

Diagrama de la Parte A (compases 8 a 41) con anotaciones:

- Voz rit.**: Señala el inicio de la voz.
- rit.**: Señala el inicio de la voz.



Hemos dividido la obra en dos periodos musicales de 16 compases.

**Primer periodo “A-a”:** (16 compases) inicia en tiempo acéfalo (compás 8) al segundo tiempo del compás 24, en el compás 8 inicial el texto.

The image displays a musical score for voice and piano, divided into four systems. The first system (measures 1-8) features a vocal line starting with a 'rit.' marking and a piano accompaniment. A yellow box labeled 'inicio acéfalo' points to the beginning of the vocal line. The second system (measures 9-16) continues the vocal line and piano accompaniment. A yellow box labeled 'utilización de cresendos en el primero y último compás de la segunda frase' points to the piano accompaniment in measures 15 and 16. The third system (measures 17-24) continues the vocal line and piano accompaniment. A yellow box labeled 'predominio de intervallos de octavas, mano izquierda' points to the piano accompaniment in measures 23 and 24. The fourth system (measures 25-32) continues the vocal line and piano accompaniment. A yellow box labeled 'rit...' points to the vocal line in measure 31. The score includes lyrics in Spanish: 'He-vi-vi-do siem-pre so-ñan-do en a-mo-res', 'has-tael di-a tris-te que so-lo me ha-ble com-pre-di aunque tar-de mis', 'tor-pes e-rró-res re-cor-dan-do amor tras a-mor que se fue', and 'E-se di-a'.



**Segundo periodo “A-b”:** (16 compases). Del segundo tiempo del compás 24 hasta el primer tiempo del compás 41. Donde los primeros 8 compases poseen el contenido melódico con que inicia la parte A, y los 8 últimos compases, son tomados de la introducción. Cabe recordar que al constituir las (frases y periodos musicales) debemos tomar en cuenta los inicios acéfalos.

inicio acéfalo

intervalos de octavas

contenido melódico de A.

retorna a la introducción

complementación de las frases

arpeggios ascendentes y descendentes

cromatismo

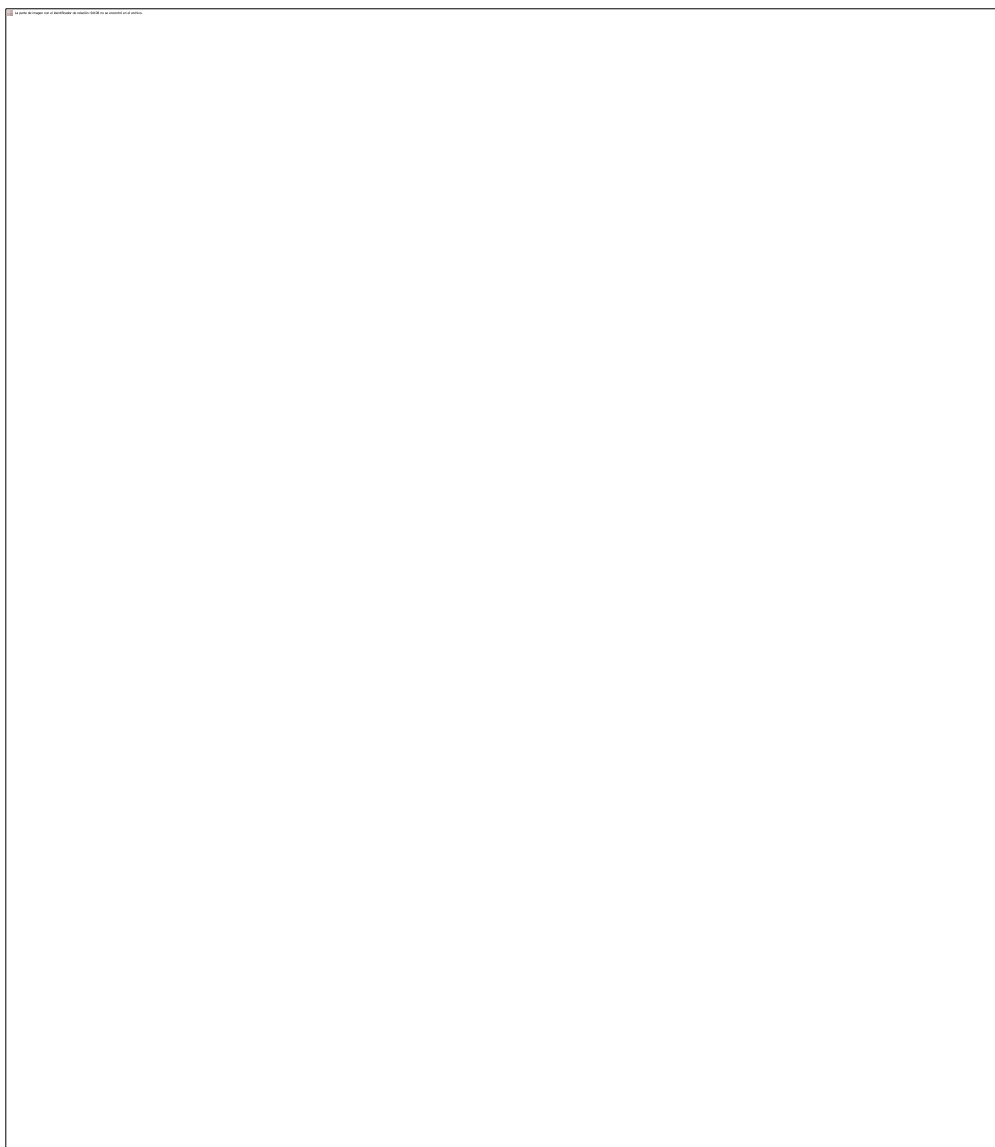
### Puente:

En el compás 41 presenta un compás de un puente modulador que sirve de enlace a la parte “B” donde modula a “Cm”.

modula a Cm



**Parte “B”:** Del compás 42 al 73, dos periodos musicales bien equilibrados (16 compases) los inicios de estos periodos son a *tempo*.







**Primer periodo “B-a”:** Compás 42 al 57, un periodo musical bien estructurado simétricamente, inicia en la tónica y culmina en la dominante (I - V7).

Ma - dre - tan so - lo con fla - mar - te - mi co - ri - zón se in - fla - ma en fer - vien - te a -

mor - ma - dre y so - lo con mi rar - te - de mi pe - cho se ha -

le - ja pe - sar y do - lor

reiteración rítmica y melódica de los primeros 9 compases de B.

intervalos de octavas

fragmentos arpegiados





**Segundo periodo “B-b”:** Compás 58 al 73, periodo musical bien equilibrado simétricamente, inicia en la tónica y culmina en la tónica.

El segundo periodo del compás 58 al 66, es una reiteración del primer periodo ya que retoma los 9 primeros compases (42 al 50), y a partir del compás 67 al 73 presenta una elaboración melódica-armónica de 7 compases para dar paso a la cadencia de “C”, donde inicia la parte “A1”.



**Parte “A1”:** Compás 9 al 41, formada por 32 compases (dos periodos), el acéfalo del compás 73, es el mismo del compás 8.

La sección “A1” culmina en el segundo tiempo del compás 41, y pasa al compás 74 y 75 donde culmina la obra.

siem-pre so - ñan - do en a - mo - res

— has-tael di - a tris - te que so - lo mo - har - le com - pre - di - aunque tar - de mis

tar - pes e - ro - res re - cor - dan - do amor tras a - mor que se fue rit...

li - se di - a vi - nos mi re - cho la cal - ma ya - pren - di la her - mo - sa más

be - lla lee - ción a - rran - can - do to - doe - go - is - mo de mial - ma

— con - sa - gréa ti Ma - dre to - do el co - ra - zón

predominio de intervallos de octavas, mano izquierda.

crescendos

arpeggios ascendentes y descendentes

cromatismos

**Primer periodo “A1”:**

Está conformado por dos frases muy bien estructuradas, con predominio de intervalos de octavas en la mano izquierda, utiliza crescendos, *ritardando* y un calderón en el último compás de la segunda frase.

siem-pre so-ñan-do en a-mo-res

has-ta el di-a tris-te que so-lo me ha-ble com-pre-di aunque tar-de mis

tor-pes e-rró-neas re-cor-dan-do amor tras a-mor que se fue

E-se di-a

crescendos

rit...

utiliza un calderón en el último compás del primer periodo

predominio de intervalos de octava, mano izquierda



**Segundo periodo “A1”** (16 compases), segundo tiempo del compás 24 al primer tiempo del compás 41. Los 5 primeros compases poseen el contenido rítmico, armónico y melódico de la parte inicial de “A”, y los 8 compases restantes, son tomados de la introducción, donde hace una pequeña variación rítmica en el compás 36.

intervalos de octavas

retoma los 5 compases de la parte inicial de "A"

arpeggio descendente

arpeggios ascendentes y descendentes

cromatismos

retoma los 8 compases de la introducción.

arpeggio descendente

### Culminación de la obra: Compás 74 y 75

La obra concluye en el acorde de C con sexta, tónica.





### 2.10.1.3. Análisis Semiótico.

“**Madre**”: Pasillo de estructura formal ternaria A-B-A1

**Similitud (1).** Presenta al inicio en la parte introductoria, convirtiéndose este fragmento musical de 8 compases en el gesto o núcleo de la obra.





**Parte “A”:** Formada por 32 compases, (2 periodos).

**Primer periodo “A-a”:** Consta de 16 compases un periodo bien estructurado simétricamente, la parte “A” inicia en tiempo acéfalo compás 8, (donde inicial el texto), hasta el segundo tiempo del compás 24, utiliza ligaduras de fraseo únicamente en la mano izquierda, crescendos en los compases 16 y 23, un *ritardando* en el segundo tiempo del mismo compás, una melodía cantáble acompañada de texto, entre el compás 22 y 23 demuestra igualdad rítmica y melódica únicamente en la mano izquierda y culmina el primer periodo con un calderón.

The image displays a musical score for voice and piano, annotated with various musical analysis points. The score is divided into four systems, with measures 8, 12, 18, and 24 marked at the beginning of each system. The voice part is written in a single staff, and the piano accompaniment is in two staves (treble and bass). The lyrics are in Spanish.

Annotations include:

- variación del tempo** (variation of tempo) at the top left, pointing to the beginning of the score.
- inicio acéfalo** (anacrusis) pointing to the first measure of the voice part.
- rit.** (ritardando) marking the end of the first system.
- intervalos de octavas, mano izquierda** (octave intervals, left hand) pointing to the bass line in the first system.
- crescendos en el primero y último compás de la segunda frase** (crescendos in the first and last measures of the second phrase) pointing to measures 16 and 23.
- variación del tempo** (variation of tempo) at the bottom right, pointing to the end of the second system.
- rit.** (ritardando) marking the end of the second system.
- prolongación del sonido** (prolongation of sound) pointing to the final measure of the second system.
- reiteración rítmica y melódica** (rhythmic and melodic repetition) pointing to the final measure of the second system.

The lyrics are: He vi-vi-do siem-pre so - ñan - do en a - mo - res. has-tael di - a tris - te que so - lo me he - lle con - pre - di aunque tar - de mis tor - pes e - rro - res re - cor - dan - do amor tras a - mor que se fue E - se di - a.



**Segundo periodo “A-b”:** (16 compases), segundo tiempo del compás 24 al primer tiempo del compás 41. Los 5 primeros compases poseen el contenido rítmico, armónico y melódico con que inicia la parte “A”, y a partir del segundo tiempo del compás 32 al primer tiempo del compás 41 exhibe **similitud (1)** (8 compases), son tomados de la introducción, haciendo una pequeña variación rítmica en el compás 36.

inicio acéfalo

intervalos de octavas

contenido melódico de A.

retorna a la introducción

complementación de las frases

arpeggios ascendentes y descendentes

cromatismo

**Continuidad (2):** En el compás 41 utiliza un pasaje arpegiado descendente en la mano derecha, que da paso a un cambio modulador que sirve de enlace a la tonalidad de Cm, exhibiendo continuidad en el compás 42.

modula a Cm



**Parte “B”:** Compás 42 al 73, dos periodos musicales bien equilibrados.

**Primer periodo “B-a”:** Compás 42 al 57, un periodo musical bien estructurado simétricamente, inicia en la tónica y culmina en la dominante. (I- V7)

Ma - dre tan so - lo con fla - mar - te mi co - ra - zón se in - fla - ma en fer - vien - te a -

mor ma - dre y so - lo con mi rar - te de mi pe - cho se ha -

le - ja pe - sar y do - lor

reiteración rítmica y melódica de los primeros 9 compases de B.

intervalos de octavas

fragmentos arpegiados



**Segundo periodo “B-b”:** Compás 58 al 73, periodo musical bien equilibrado simétricamente, inicia en la tónica y culmina en la tónica.

En el segundo periodo demuestra igualdad rítmica, armónica y melódica del compás 58 al 66, ya que retoma los 9 primeros compases del primer periodo (42 al 50) y del compás 67 al 73 presenta una elaboración melódica-armónica de 7 compases para dar paso a la cadencia de C, donde inicia la parte “A1”.

Ma - dre muy tier - no e - se

nom - bre me dis - te con a - rries - go rai - tad de tu ser

Ma - dre por ti tan so - loes - te hom - bee al - gu - na vez su lan - to ten -

drá que ver - te he vi - vi - do De al

reiteración rítmica y melódica de los primeros 9 comp. de B

intervalos de octavas





**Parte “A1”:** Compás 9 al 41, formada por 32 compases (dos periodos). Entre el compás 8 y 73 utiliza la misma estructura rítmica y melódica. La sección “A1” culmina en el compás 41, donde pasa al compás 74 y 75 donde concluye la obra.

siem-pre so-nan-do en a-mo-res

— has-tael di-a tris-te que so-lo me ha-... le com-pre-di-unque tar-de mis

tor-pes e-rró-res re-cor-dan-do amor tras a-mor que se fue rit...

É-se di-a vi-rosa mi pe-cho la cal-ma ya-pren-di la her-mo-sa más

be-lle-ción a-ran-can-do to-do e-go-is-mo óc-mial-ma

— con-na-gra ti Ma-dre to-do el co-ra-zón

predominio de intervallos de octavas, mano zquierda.

crescendos

arpeggios ascendentes y descendentes

cromatismos





**Primer periodo “A1-a”:** Está conformado por dos frases muy bien estructuradas, con predominio de intervalos de octavas en la mano izquierda, utiliza crescendos, *ritardando* y un calderón en el último compás de la segunda frase.

siem-pre so - ñan - doen a - mo - res

has-tael di - a tris - te que so - lo me ha - lle com-pre-di aunque tar - de mis

tor - pes e - rro - res re - cor-dan-do amor tras a - mor que se fue

E-se di - a

crescendos

rit...

utiliza un calderón en el último compás del primer periodo

predominio de intervalos de octava, mano izquierda



**Segundo periodo “A1-b”:** (16 compases), inicia en el segundo tiempo del compás 24 al primer tiempo del compás 41. Este periodo presenta igualdad rítmica, armónica y melódica en los 5 primeros compases, ya que retoma la parte inicial de “A”, y en los 8 últimos compases exhibe **similitud (1)** retomando la parte introductoria, haciendo una pequeña variación rítmica en el compás 36.

inicio acéfalo

intervalos de octavas

contenido melódico de A.

retorna a la introducción

complementación de las frases

arpeggios ascendentes y descendentes

cromatismo



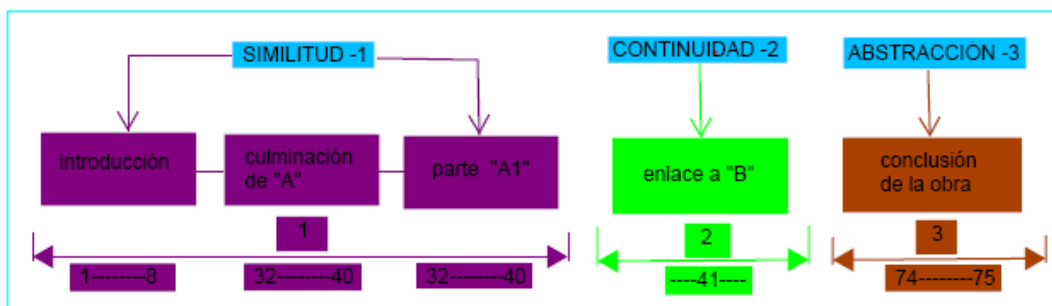
**Abstracción (3).** Lo exhibe en la culminación de la obra compás 74 y 75, utilizando nuevos elementos sonoros en lo tonal, rítmico y melódico, acompañado de un *forte*, acentos en las dos manos, y calderones igualmente en las dos manos, concluyendo la obra en el acorde de C con sexta, tónica.

The diagram shows a musical score for two staves. A blue oval on the left staff is labeled "modula a C.". A green box with a bold 'f' is labeled "un forte en la dinámica". A green arrow points from this box to a yellow box above it. A green arrow points from the bottom of the score to a yellow box labeled "acentos mano derecha e izquierda". Two pink circles on the right staff are labeled "calderón en las dos manos".



#### 2.10.1.4. Presentación del esquema semiótico de la obra “Madre”.

Desarrollado el análisis semiótico de la obra “Madre” logramos identificar tres tipos de relaciones o nexos similitud, continuidad y abstracción.



**Similitud (1)**, dentro del análisis semiótico a la introducción lo hemos denominado como similitud1, siendo este fragmento musical de 8 compases el motivo principal de la obra, lo cual lo exhibe por tres ocasiones, al inicio de la obra, en la culminación de la parte “A”, y en la parte “A1”, compás 1 al 9 y 32 al 40. **Continuidad (2)**, presenta en el compás 41, donde el compositor propone un nuevo lenguaje compositivo con el uso de un pasaje arpegiado descendente de un compás que sirve de enlace para la sección “B” donde modula a la relativa menor “Cm”, dando paso a nuevos elementos sonoros en lo tonal y melódico, sin embargo no presenta una ruptura de la idea principal. **Abstracción (3)**, lo exhibe en la culminación de la obra, donde presenta una coda de dos compases (74-75) regresando a su tonalidad inicial “C”, con el uso de nuevos elementos rítmicos, melódicos, signos de prolongación del sonido, acentos y dinámica, es decir luciendo un nuevo lenguaje compositivo.



### CAPÍTULO III

#### **ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE: ARTURO VANEGAS VEGA, RAFAEL CARPIO ABAD Y CARLOS ORTÍZ COBOS, UTILIZANDO LOS MISMOS PARÁMETROS Y ELEMENTOS ANALÍTICOS.**

##### **3.1. Síntesis del método comparativo.**

Para el desarrollo de este proceso de investigación es importante conocer el concepto de método comparativo; el mismo que cuenta con una larga tradición en la metodología de diversas disciplinas de la ciencia, es una herramienta fundamental del “análisis”, se utiliza de manera rutinaria en la comparación de hipótesis aportando al descubrimiento de nuevos conocimientos.

Dicho método se fundamenta por ser un proceso de búsqueda sistemática de semejanzas y diferencias que implican la comparación de los distintos tipos de realidad con fines de generalización empírica y de la verificación de hipótesis. Su objetivo es encontrar las similitudes y diferencias entre los objetos de estudio.

Dentro del concepto de método comparativo existen dos puntos de base para su desarrollo, el primero desde el punto de referencia científico-social y el segundo desde el punto de las culturas, ciencias sociales.<sup>41</sup> (Método-Comparativo).

El presente trabajo investigativo busca, a través del análisis comparativo dilucidar y descifrar las características y elementos compositivos de tres grandes maestros cuencanos del siglo XX: Arturo Vanegas Vega, Rafael Carpio Abad y Carlos Ortiz Cobos.

*“Todo análisis musicológico debería realizarse desde la necesidad primordial de conocer las raíces de un repertorio o cultura musical. Una vez dilucidadas éstas, facilitará su posterior comprensión e interpretación*

---

<sup>41</sup> <http://www.buenastareas.com/ensayos/Metodo-Comparativo>. Consultado el 15 de Enero del 2013  
<http://carlosramirezvasquez.blogspot.com/2012/09/metodo-com>. Consultado el 15 de Enero del 2013





*científica-musical*".<sup>42</sup> (Bueno, J. "El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000). Para ello es necesaria una investigación integral del fenómeno "música local", desde sus latitudes historiográficas y musicológicas, con un estudio estilístico que denote las semejanzas y diferencias entre compositores y géneros musicales de una misma época y etno cultural.

En el desarrollo del análisis comparativo utilizaremos los mismos parámetros analíticos: armónico, formal y semiótico, lo cual nos permitirá conocer las diferencias, analogías e influencias utilizadas por los mencionados compositores en relación con la música local, la música indígena con el sistema de pensamiento modal; la música europea con su sistema ideológico tonal funcional mayor-menor; el influjo de la música popular latinoamericana y norteamericana tonal funcional y modal. Por otra parte también se busca conocer sobre las formas de organización del corpus estilístico y su expresión musical, a través de los elementos compositivos rítmicos, armónicos y melódicos.

### 3.1.1. Reseña histórica de Rafael Carpio Abad.



<sup>42</sup> BUENO, J. (2009, Agosto 24) "El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000, Muestra Viva del Patrimonio Intangible: Antología y Análisis Musicológico" Sistematización Musicológica. Fuentes Musicales, página 14. Consultado el 20 de Julio del 2012. En <http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>

**"Sucho Carpio", Cuenca 23 de octubre 1905. Compositor y pianista.**

Nace en la parroquia El Sagrario, Cuenca-Ecuador, el 23 de octubre de 1905. Hijo de Joaquín Carpio y Margarita Abad. Antes de cumplir un año de edad quedó huérfano de madre y a los tres años de edad sufrió un accidente que lesionó su pierna izquierda, motivo por el cual en su ciudad natal y en el campo de la música se le conoce con el popular sobrenombre de "*Sucho Carpio*".

Sus estudios primarios los realizó en la escuela de los Hermanos Cristianos, mientras que su afición y amor por la música lo inculcó su padre el cual se desempeñaba como maestro de capilla, así descubrió su verdadera vocación de artista y de músico; dedicándose por entero al estudio de varios instrumentos como el violín, la mandolina, el acordeón, el piano y el órgano. En 1938 ingresa al conservatorio "José María Rodríguez" para perfeccionar sus estudios musicales, pero por algunos contratiempos no se logró graduar.

Se desempeñó como Profesor de Música de la escuela Federico Proaño, del Instituto Manuel J. Calle, del colegio Fray Vicente Solano, también fue Supervisor Provincial de Educación Musical.

Rafael Carpio Abad fue un compositor y ejecutante de innata vocación, lo que le llevó a viajar por el país y América Latina. Cuenta con más de 600 composiciones de diferente género musical, pero con el estilo único del folclor tradicional de la música ecuatoriana. Entre sus obras más destacadas tenemos: "**La Chola Cuencana**" (pasacalle) es la más popular y la canción por la cual vivirá eternamente, esta composición le hizo acreedor a un diploma y medalla de oro, "Chorritos de Luz" (pasillo), "Rosas y Espinas" (Fox incaico), "A orillas del Tomebamba" (san Juanito), "Debajo del Capulí" (pasacalle), "Olé Torero" (pasodoble), "Villancico Morlaco", entre otras.

Rafael Carpio Abad sembró la música en los corazones de Cuenca, dejó para todos un segundo himno titulado "La Chola Cuencana", que desde hace mucho tiempo atrás constituye parte irrenunciable de la cultura musical y tradición local.



Carpio Abad muere a los 98 años de edad, el 12 de febrero del 2004.<sup>43</sup>  
(Libro, Vida y andanzas de Rafael Carpio Abad Casa de la Cultura).

### 3.1.2. Datos biográficos de Carlos Ortíz Cobos.



**Carlos Ortíz Cobos (1909 – 2009).**

***“Vir bonus discendi periti cum artis/***

***Hombre de bien, que sabe hablar con  
las artes”.***

Destacado compositor y musicólogo ecuatoriano, nacido en Cuenca en 1890. Realizó sus estudios en la escuela San José de los Hermanos Cristianos, a los 14 años se inició en el estudio de la música como discípulo de grandes maestros Luis Arcentales, Luis Pauta Rodríguez, Segundo Luis Moreno, Francisco Salgado, siendo un alumno brillante.

A sus 18 años se integra a diferentes orquestas de la ciudad como la Roxine, la de los Hermanos Vanegas, en 1930 funda su propia orquesta con

---

<sup>43</sup> Libro “Vida y andanzas de Rafael Carpio Abad” Casa de la Cultura.

<http://www.elmercurio.com.ec/web/titulares.php?nuevomes=07&nuevoaño=2004&días=11&seccion=c8Nrl3r>



el nombre de “La Típica Ortíz” integrada por sus hermanos Enrique y Alberto, y por grandes músicos del momento, posteriormente crea la famosa “Orquesta Austral”, siendo una de las orquestas más grandes y completas de aquella época.

Carlos Ortiz Cobos fue un músico versátil y creativo tocando el piano durante la proyección de películas del cine mudo, también se desempeñó como docente formando a varias generaciones de músicos desde su cátedra en los colegios de su ciudad natal Benigno Malo, Manuel J. Calle y el Conservatorio de Música José María Rodríguez, además formó parte, como percusionista, tecladista y arreglista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca desde la fundación de la misma hasta su muerte.

Fue un compositor prolífico, en su haber se destacan más de un centenar de composiciones que abarcan diferentes géneros como pasillos, tonadas, villancicos, tono del niño, vals, danzantes, corales, pasacalles, tangos, boleros, marchas, himnos, etc. Entre su más reconocidas e inolvidables composiciones tenemos: Por esto te quiero Cuenca (capizhca), Cantemos por Navidad (villancico), Corazón (pasillo), Cuando retournes (pasillo), Amor sublime (vals criollo), Adiós a Cuenca (pasillo), Olvidarte (pasillo), Como si supiera que vas a volver (pasillo), Todas son falsas (vals criollo), Dame tu olvido (pasillo), Alegría de la Sierra (pasillo), Recuerdos (vals), Condena (pasillo), La Banda de mi Pueblo (tono del niño), Madre Tierra (pasacalle) entre otras.

Recibió varios premios y galardones en reconocimiento a su arte, triunfó en diversos concursos nacionales y locales, el 1960 fue reconocido por su valioso aporte al arte musical, por el Presidente de la República Dr. Camilo Ponce Enríquez con la condecoración en el Grado de Gran Caballero, así también en noviembre de 1981 la Ilustre Municipalidad de Cuenca le condecora con el galardón de la más alta distinción.<sup>44</sup> (Ortíz, C. En el Centenario de su nacimiento).

---

<sup>44</sup> ORTIZ, C. (2009, Mayo 26) En el Centenario de su nacimiento. Colaboración especial: Magister Carlos Freire Soria



### **3.2. Desarrollo analítico musical (armónico-formal y semiótico).**

#### **3.2.1. “A orillas del Tomebamba” (San Juanito).**

#### **3.2.2. Análisis Armónico.**

La obra “**A orillas del Tomebamba**” presenta una armonía tonal basada en los grados I- V-VI-I, de estructura formal ternaria simple, escrita en tonalidad menor “Em”, inicia en la tónica (I grado). No presenta complejidad tonal, no hay modulaciones, sí pentafonismo propio de la música tradicional ecuatoriana. De factura acordal, de forma disuelta o armónica, en posición fundamental o inversiones de los grados fundamentales, que se van intercalando entre las voces, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas. Un ritmo con combinaciones regulares, no podemos hablar de contrastes entre sus secciones, utiliza una dinámica de *pp*, *p*, *f* y *ff*, la obra culmina en la tónica, acorde de “Em”.





## A ORILLAS DEL TOMBAMBA

Tonalidad Em

Sanjuanito Op. 44

Letra y Musica: Rafael Carpio Abad

Piano

*pp*

A Estribillo B

Em i

Ay mi lin da huam bra teen con tre la van do ay mi lin da huam bra

teen con tre la van do en el to mie bbam ba ju gan do ju gan do en el to mie

bam ba ju gan do ju gan do

Al estribillo desde la A hasta la B

Ay mi lin da En a que llas

o las de tu lin do ri o en a que llas o las de tu lin do

Em i



2/2 A CUELLAS DEL TOMEBAMBA

ri o tu pien sas a so las en e a mor mi o tu pien sas a so las

39 en el a mor mi o

Al estribillo desde la A hasta la B

En a que llas Que di cho sas pla yas

43 de las cuen ca ni tas que di cho sas pla yas de las cuen ca ni tas don de la van

52 sa yas to das las cho li tas don de la van sa yas to das las cho li tas

59 Al estribillo desde la A hasta la B

Que di cho sas Fin.

Cabe indicar que las acotaciones formales “A” que presenta al inicio de la obra, y “B” en el compás 6, (Al estribillo desde A hasta la B) son de la autoría del compositor.



### 3.2.3. Análisis Formal. (Descripción de la obra)

“**A orillas del Tomebamba**”, género musical San Juanito, obra para piano y texto incluido, letra y música de Rafael Carpio Abad. Escrita en tonalidad menor “Em”, consta de tres partes “A, B y C”, con repetición de la introducción que sirve como enlace a la reiteración de cada una de sus secciones, como una especie de ritornelo, (esquema tradicional del San Juanito ecuatoriano), es una obra muy simétrica desde el punto de vista formal, excepto lo que consideramos introducción ya que no presenta la simetría de 8 compases, pero las secciones A, B y C presentan una simetría muy bien definida, no presenta modulaciones, brinda la posibilidad de ser interpretada como instrumental y con voz. La música está sujeta al texto, (diseño armónico que se repite entre los grados I-V-I-VI-I), uso de enlaces acordales cadenciales, sobre los grados fundamentales, utiliza una dinámica mínima de: *pp*, *p*, *f* y *ff*, apoyaturas, signos de duración: figuraciones de negras, corcheas, corcheas con punto-semicorchea, silencios de negras y corcheas, signos de repetición, una melodía: *Cantábile*, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas.

Esta obra posee un texto literario donde describe la tradición cuencana, la belleza de sus paisajes y de la mujer cuencana “*chola*”.

### 3.2.4. Forma macro y sus partes.

**Introducción:** A orillas del Tomebamba, consta de una introducción de 6 compases, la cual es ejecutada como enlace para la reiteración de cada sección; es decir, como una especie de *ritornelo*.

Diagrama de análisis musical de la introducción de la obra "A orillas del Tomebamba". El diagrama muestra una partitura musical en sol mayor (una línea de sol con un sostenido) y 2/4. Se identifican las siguientes características:

- reiteración rítmica y melódica, compases 2 y 4:** Señalado por una flecha roja que apunta a los compases 2 y 4.
- reiteración rítmica y melódica, compases 1 y 3:** Señalado por una flecha roja que apunta a los compases 1 y 3.
- igualdad melódica:** Señalado por una flecha roja que apunta a los compases 2 y 4.
- dinámica:** Señalado por una flecha roja que apunta al símbolo *pp* (pianísimo) en el primer compás.



**Parte “A”:** Inicia en el compás 7 al 22, un periodo musical (16 compases) muy bien estructurado simétricamente, donde las semifrases (4 compases), presentan igualdad armónica, rítmica y melódica entre la primera y segunda, tercera y cuarta semifrase, y con reiteración del texto literario entre sus semifrases.

apoyaturas breves en la primera frase

Ay mi lin da huam tra teen con tre la van do ay mi lin da huam tra

frase 1, con dos semifrases idénticas

13 teen con tre la van do en el to me boam ba ju gan do ju gan do en el to me

segunda frase con dos semifrases idénticas

20 bam ba ju gan do ju gan do

p

Al estribillo desde la A hasta la B

regresa a la introducción

dinámica al inicio y en el penúltimo compás de la sección "A"





Para una mejor comprensión hemos dividido a la obra por frases:

**Primera frase “A”:** Consta de 8 compases, que inicial en el compás 7 al 14, escrita en la tonalidad de Em, con dos semifrases iguales.

13

dos semifrases iguales, unicamente cambia la dinámica

apoyaturas en los dos últimos compases de cada frase

**Segunda frase “A”:** Igualmente presenta dos semifrases idénticas en lo rítmico, armónico y melódico, acompañado de un texto repetitivo.

20

dos semifrases idénticas, con una pequeña variación en la dinámica

Al estribillo desde la A hasta la B





**Regresa a la introducción:** A partir del compás 23 regresa a la introducción, que sirve de enlace para la reiteración de la sección “A”.

reiteración rítmica y melódica, compases 2 y 4

dinámica

reiteración rítmica y melódica, compases 1 y 3

igualdad melódica

Reiteración de “A”, compás 7al 23, hasta la primera casilla.

apoyaturas solo en la primera frase

frase 1, con 2 semifrases iguales

frase 2, con 2 semifrases idénticas

reiteración de A, inicia desde la primera casilla

retoma el primer compás de A.

dinámica de piano en la segunda frase

regresa a la introducción

dinámica de pianísimo al inicio de la frase 1



**Parte “B” del compás 24 al 39:** Formado por 16 compases, un periodo musical bien equilibrado, dos frases de 8 compases cada una.

En a que llas

*pp*

o las de tu lin do ri o en a que llas o las de tu lin do

ri o tu pien sas a so las en e a mor mi o tu pien sas a so las

*p* *f*

en el a mor mi o

Al estribillo desde la A hasta la B

inicia en la segunda casilla

variación en la dinámica

dos semifrases idénticas, en lo rítmico, armónico, melódico y en el texto

primera frase

segunda frase

variación en la dinámica

dos semifrases idénticas, en lo rítmico, armónico, melódico y en el texto

apoyaturas en el último compás de las dos semifrases



**Primera frase de “B”:** Está conformado de 8 compases, del 24 al 31, donde presenta dos semifrases iguales rítmica y melódica, variando únicamente la dinámica ya que en el compás uno de la primera semifrase utiliza un *pp*.

The musical score for the first phrase of 'B' consists of two systems, each with two staves. The first system is enclosed in a yellow box, and the second system is enclosed in a blue box. The lyrics are: "En a que llas o las de tu lin do ri o". The first system starts with a *pp* dynamic marking. A yellow box highlights the first two measures of the first system, and a yellow arrow points to a text box that says "dos semifrases idénticas en lo rítmico y melódico, con variación en la dinámica, ya que la segunda semifrase no utiliza dinámica".

**Segunda frase “B”:** Formado por dos semifrases iguales con un texto literario repetitivo, variando únicamente la dinámica entre el último compás de la primera semifrase y el primer compás de la segunda semifrase.

The musical score for the second phrase of 'B' consists of two systems, each with two staves. The first system is enclosed in a green box, and the second system is enclosed in a red box. The lyrics are: "tu pien sas a so las en e a mor mi o". The first system ends with a *p* dynamic marking, and the second system starts with a *f* dynamic marking. A yellow box highlights the first two measures of the first system, and a yellow arrow points to a text box that says "variación en la dinámica". Another yellow box highlights the first two measures of the second system, and a yellow arrow points to a text box that says "dos semifrases iguales".



**Nuevamente retoma la introducción:** Por tercera ocasión retoma la parte introductoria, utilizando como enlace a la reiteración de “B” .

reiteración rítmica y melódica, compases 2 y 4

dinámica *pp*

reiteración rítmica y melódica, compases 1 y 3

igualdad melódica

A Estribillo

Reiteración de “B” hasta la primera casilla, compás 24 al 42.

primera frase

segunda frase

variación de la dinámica entre las dos frases

reiteración de B, inicia desde la primera casilla

pianísimo al inicio de la frase 1

reiteración del primer compás de B

apoyaturas en la segunda frase

Al estribillo desde la A hasta la B

retoma la introducción

o las de tu lin do ri o en a que llas o las de tu lin do

ri o tu pien sas a so las en e a mor mi o tu pien sas a so las

en el a mor mi o

En a que llas

*p* *f*

1.



**Parte “C”:** Está conformado por un periodo musical (16 compases), que inicia a partir del compás 43 al 58, donde presenta cuatro semifrases con estructuras rítmicas, armónicas y melódicas similares, acompañadas de un texto repetitivo.

dinámica en la primera frase

primera frase con dos semifrases iguales

segunda frase con dos semifrases iguales

apoyaturas breves en el último compás de las semifrases

intervalos de octavas





**Primera frase “C”:** Inicia en la segunda casilla, conformado por 8 compases muy bien estructurados simétricamente, los cuales presentan igualdad entre sus semifrases en lo armónico, rítmico y melódico, acompañado de un mismo texto, variando únicamente la dinámica, ya que exhibe solo en el primer compás de la primera semifrase.

parte C, inicia desde la segunda casilla

2.

Que di cho sas pla yas de las cuen ca ni tas

dinámica únicamente en el primer compás de la primera semifrase

dos semifrases idénticas

que di cho sas pla yas de las cuen ca ni tas



**Segunda frase “C”:** La segunda frase presenta dos semifrases idénticas en lo rítmico, armónico y melódico, acompañadas de un mismo texto literario, y utilizando apoyaturas en el último compás de cada semifrases.

Cabe indicar que entre la primera y segunda frase utiliza la misma figuración rítmica en las dos manos.

The image displays two identical musical staves, each containing four measures of music. The lyrics are: "don de la van sa yas to das las cho li tas". The first staff is highlighted with a green border, and the second with a blue border. Red boxes highlight the final measure of each staff, with arrows pointing to a yellow box labeled "apoyaturas en el último compás de cada semifrase". A blue arrow points from the two staves to a yellow box labeled "dos semifrases idénticas".

**Introducción:** Por cuarta ocasión retoma la parte introductoria, utilizando nuevamente como enlace a la reiteración de la parte “C”.

The image shows a musical score for the introduction section, labeled "A Estribillo". It features two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The score is annotated with several yellow boxes and arrows: "dinámica" points to a "pp" (pianissimo) marking; "reiteración rítmica y melódica, compases 2 y 4" points to the second and fourth measures; "reiteración rítmica y melódica, compases 1 y 3" points to the first and third measures; and "igualdad melódica" points to the melodic lines in the final measures. The score is enclosed in a pink border.



**Repetición de “C”:** Al ejecutar por segunda vez “C”, esta sección añade una coda de un compás, culminando la obra en el acorde de Em, tónica.

pla yas

primera frase 8 compases

45

de las cuen ca ni tas que di cho sas pla yas de las cuen ca ni tas don de la van

52

sa yas to das las cho li tas don de la van sa yas to das las cho li tas

apoyaturas en la segunda frase

segunda frase 8 compases

1.

Que di cho sas

Fin.

en la reiteración de C, retoma desde la primera casilla

repetición del primer compás de C

culmina la obra en la segunda casilla

acorde de Em, tónica

acentos en las dos manos

concluye la obra en una coda

**Conclusión de la obra:** La obra culmina con una coda, en el acorde de Em, tónica.

segunda casilla

utilización de la tónica, acorde de Em

Fin.

conclusión de la obra

acentos en las dos manos



### 3.2.5. Análisis Semiótico.

**Introducción:** Consta de una introducción de 6 compases, donde presenta fragmentos rítmicos y melódicos repetitivos entre los compases 1 y 3, 2 y 4, y entre el compás 5 y 6 únicamente varía la rítmica, utiliza una dinámica de *pp*, al inicio de la introducción. **Similitud (1).** La obra exhibe similitud en su parte introductoria ya que representa el “gesto o motivo” principal de la obra, la cual es ejecutada por varias ocasiones como enlace para la reiteración de cada sección, A, B y C.

The image displays a musical score for a piano introduction in 2/4 time, consisting of six measures. The score is annotated with several boxes and arrows highlighting specific features:

- A yellow box labeled "dinámica" points to the *pp* (pianissimo) dynamic marking at the beginning of the first measure.
- A yellow box labeled "reiteración rítmica y melódica, compases 2 y 4" points to the second and fourth measures, which are enclosed in a blue box.
- A yellow box labeled "reiteración rítmica y melódica, compases 1 y 3" points to the first and third measures, which are enclosed in a red box.
- A yellow box labeled "igualdad melódica" points to the fifth and sixth measures, which are enclosed in a yellow box.

The score is labeled "A Estribillo" at the beginning. The notation includes treble and bass staves with various notes and rests.



**Parte “A”: Continuidad (2).** Lo obra exhibe un cambio, proponiendo una dinámica variada en cada una de sus secciones “A, B y C”. Sección “A” utiliza una dinámica de un *pp* y *p*.

### Primera frase de “A”:

Consta de 8 compases, que inicial en el compás 7 al 14, posee dos semifrases iguales en lo rítmico, armónico y melódico, acompañadas de un mismo texto, con variación únicamente en la dinámica, ya que utiliza un *pp* en el primer compás de la primera semifrase. Entre la primera y segunda frase presenta semejanzas en su escritura rítmica en las dos manos.





**Segunda frase de “A”:** Dos semifrase idénticas en lo rítmico, armónico y melódico, acompañado de un texto repetitivo, en su dinámica utiliza un *p* únicamente en el tercer compás de la segunda semifrase.

Entre la primera y segunda frase presenta semejanzas en su escritura rítmica en las dos manos.

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is a vocal line with lyrics: "en el to me bbam ba ju gan do ju gan do en el to me". The bottom system is a piano accompaniment starting at measure 20, with lyrics: "bam ba ju gan do ju gan do". The piano part includes a dynamic marking *p* in the third measure. Annotations include red boxes highlighting identical rhythmic and melodic phrases in the vocal line, and a blue cloud-like shape around the piano accompaniment with the text "Al estribillo desde la A hasta la B". Yellow callout boxes on the right state: "dos semifrases idénticas, con una pequeña variación en la dinámica" and "regresa a la introducción".

Utiliza la introducción como enlace para la reiteración de “A”.

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is a vocal line with lyrics: "A Estribillo". The bottom system is a piano accompaniment starting at measure 7, with a dynamic marking *pp*. Annotations include a yellow box pointing to the piano accompaniment with the text "reiteración rítmica y melódica, compases 2 y 4", and another yellow box pointing to the piano accompaniment with the text "reiteración rítmica y melódica, compases 1 y 3". A yellow box points to the piano accompaniment with the text "igualdad melódica". A yellow box points to the piano accompaniment with the text "dinámica".



### Reiteración de “A”:

Está conformado por un periodo musical, que inicia en el compás 7 al 23 (primera casilla), cabe indicar que el compás 23 es la reiteración del compás 7.

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 7-12):** The vocal line has the lyrics "huam bra teen con tre la van do ay mi lin da huam bra". The piano accompaniment has a steady eighth-note pattern. Annotations include: "apoyaturas solo en la primera frase" (pointing to the first measure), "frase 1, con 2 semifrases iguales" (pointing to the first two measures), and "dinámica de piano en la segunda frase" (pointing to the piano part in measure 10).
- System 2 (Measures 13-18):** The vocal line has the lyrics "teen con tre la van do en el to me bam ba ju gan do ju gan do en el to me". The piano accompaniment continues. Annotations include: "frase 2, con 2 semifrases idénticas" (pointing to measures 13-14 and 15-16) and "reiteración de A, inicia desde la primera casilla" (pointing to the start of the system).
- System 3 (Measures 19-23):** The vocal line has the lyrics "bam ba ju gan do ju gan do" followed by a repeat sign and "Ay mi lin da". The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic in measure 19 and a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 23. Annotations include: "regresa a la introducción" (pointing to the start of the system), "Al estribillo desde la A hasta la B" (pointing to the repeat sign), and "dinámica de pianísimo al inicio de la frase 1" (pointing to the *pp* dynamic in measure 23).



**Parte “B”:** Consta de un periodo musical, donde presenta igualdad rítmica, armónica y melódica, con un texto repetitivo entre sus semifrases, variando únicamente en la dinámica.

**Continuidad (2).** Parte “B” utiliza una dinámica de: *pp*, *p* y *f*, es decir varía la dinámica con relación a la sección “A”.

Entre la primera y segunda frase presenta analogía en su escritura rítmica.

En a que llas

o las de tu lin do ri o en a que llas o las de tu lin do

ri o tu pien sas a so las en e a mor mi o tu pien sas a so las

en el a mor mi o

Al estribillo desde la A hasta la B

inicia en la segunda casilla

variación en la dinámica

dos semifrases idénticas, en lo rítmico, armónico, melódico y en el texto

primera frase

segunda frase

variación en la dinámica

dos semifrases idénticas, en lo rítmico, armónico, melódico y en el texto

apoyaturas en el último compás de las dos semifrases



**Primera frase de “B”:** Primera frase, a partir del compás 24 al 31(8 compases), demuestra igualdad rítmica, armónica, melódica, acompañadas de un mismo texto entre las dos semifrases, variando la dinámica, ya que utiliza un *pp* únicamente en el primer compás de la primera semifrase.

The image shows a musical score for the first phrase of 'B', spanning measures 24 to 31. It consists of two staves. The first staff has the lyrics 'Ea a que llas o las de tu lin do ri o' and the second staff has 'en a que llas o las de tu lin do ri o'. The first staff starts with a *pp* dynamic marking. Annotations include a yellow box pointing to the *pp* marking with the text 'dinámica únicamente en el primer compás de la primera semifrase' and a yellow box pointing to the second staff with the text 'dos semifrases idénticas en lo rítmico y melódico, con variación en la dinámica, ya que la segunda semifrase no utiliza dinámica'.

Segunda frase con dos semifrases idénticas en lo rítmico, armónico, melódico y en lo literario, variando la dinámica, ya que en el último compás de la primera semifrase utiliza un *p*, y en el primer compás de la segunda semifrase utiliza un *f*.

The image shows a musical score for the second phrase of 'B', spanning measures 32 to 39. It consists of two staves. The first staff has the lyrics 'tu pien sas a so las en e a mor mi o' and the second staff has 'tu pien sas a so las en el a mor mi o'. The first staff ends with a *p* dynamic marking and the second staff starts with an *f* dynamic marking. Annotations include a yellow box pointing to the *p* marking with the text 'variación en la dinámica', a yellow box pointing to the *f* marking with the text 'variación en la dinámica', and a yellow box pointing to both staves with the text 'dos semifrases iguales'.



7

**A Estrillo**

*pp*

reiteración rítmica y melódica, compases 1 y 3

reiteración rítmica y melódica, compases 2 y 4

igualdad melódica

dinámica

The image displays a musical score for a piece in G major, 2/4 time. The score is divided into three systems, each with a red box highlighting a specific phrase. The first system (measures 26-31) is labeled 'primera frase' (first phrase). The second system (measures 32-37) is labeled 'segunda frase' (second phrase) and includes a 'variación de la dinámica entre las dos frases' (dynamic variation between the two phrases), with a pink arrow pointing from a *p* (piano) marking to an *f* (forte) marking. The third system (measures 38-43) includes a blue cloud-shaped annotation 'Al estribillo desde la A hasta la B' (Chorus from A to B) and a yellow box labeled 'reiteración de B, inicia desde la primera casilla' (repetition of B, starts from the first measure). A yellow box labeled 'apoyaturas en la segunda frase' (accents in the second phrase) points to a measure in the second system. A yellow box labeled 'reiteración del primer compás de B' (repetition of the first measure of B) points to a measure in the third system. A yellow box labeled 'retoma la introducción' (returns to the introduction) points to the beginning of the third system. The score includes lyrics: 'o las de tu lin do ri o en a que llas o las de tu lin do ri o tu pien sas a so las en e a mor mi o tu pien sas a so las en el a mor mi o En a que llas'. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).





**Continuidad (2).** La sección “C” presenta un cambio en su dinámica en relación con las dos secciones anteriores “A y B”, utilizando únicamente *ff* en su dinámica.

**Parte “C”:** Conformado por un periodo musical (16 compases), que inicia en el compás 43 al 58, donde presenta dos semifrase repetitivas dentro de cada frase.

The image displays a musical score for Part C, spanning measures 43 to 58. The score is written for a piano and includes lyrics in Spanish. The annotations highlight specific musical features:

- dinámica solo en la primera frase**: Points to the *ff* dynamic marking at the beginning of the first phrase (measure 43).
- un periodo musical con 4 semifrases repetitivas**: Points to the first phrase (measures 43-46), which consists of four identical half-phrases.
- dos semifrases idénticas**: Points to the first two half-phrases of the first phrase (measures 43-44 and 45-46).
- dos semifrases iguales**: Points to the second phrase (measures 52-55), which also consists of four identical half-phrases.
- apoyaturas en la segunda frase**: Points to the grace notes (apoyaturas) in the second phrase (measures 52-55).

The lyrics for the first phrase are: "Que di cho sas pla yas". The lyrics for the second phrase are: "de las cuen ca ni tas que di cho sas pla yas de las cuen ca ni tas don de la van". The lyrics for the third phrase are: "sa yas to das las cho li tas don de la van sa yas to das las cho li tas".



### Primera frase “C”:

Inicia en la segunda casilla, conformado por 8 compases muy bien estructurados simétricamente, los cuales exhiben igualdad entre sus semifrases en lo armónico, rítmico y melódico, con un mismo texto, utilizando la dinámica únicamente en el primer compás de la primera semifrase.

parte C, inicia desde la segunda casilla

2.

Que di cho sas pla yas de las cuen ca ni tas

*ff*

que di cho sas pla yas de las cuen ca ni tas

dos semifrases idénticas



**Segunda frase “C”:** La segunda frase presenta dos semifrases idénticas en lo rítmico, armónico y melódico, acompañadas de un mismo texto literario, y utilizando apoyaturas en el último compás de cada semifrases.

Cabe indicar que entre la primera y segunda frase utiliza la misma figuración rítmica en las dos manos.

don de la van sa yas to das las cho li tas

apoyaturas en el último compás de cada semifrase

dos semifrases idénticas

apoyaturas en el último compás de cada semifrase

**Retoma la introducción:** Por cuarta vez retoma la introducción, para dar paso a la reiteración “C”. **Similitud (1).**

A Estribillo

dinámica

pp

reiteración rítmica y melódica, compases 2 y 4

reiteración rítmica y melódica, compases 1 y 3

igualdad melódica



**Reiteración de “C”:** Está conformado por un periodo musical de 16 compases, demostrando analogía entre sus semifrases. Cabe reiterar que esta sección añade un compás para la conclusión de la obra, lo cual lo podemos clasificar como abstracción dentro del análisis semiótico.

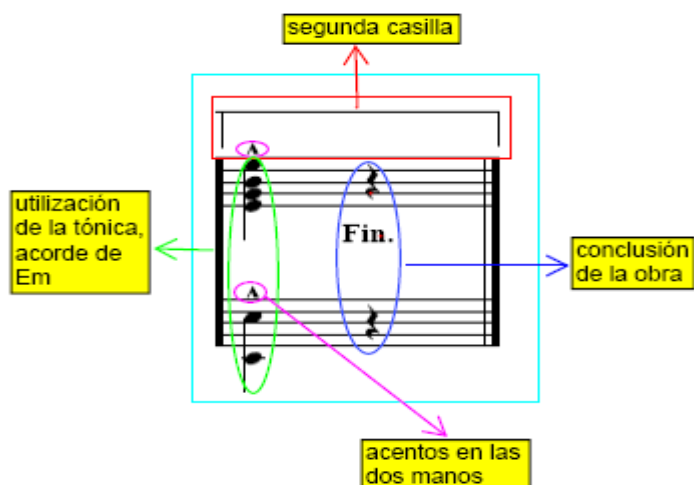
The image displays a musical score with three systems of staves, annotated with various labels and boxes to analyze its structure and performance.

- System 1 (Measures 45-51):** The first system contains the lyrics "de las cuen ca ni tas que di cho sas pla yas de las cuen ca ni tas don de la van". A yellow box labeled "primera frase 8 compases" points to the first eight measures. A red box highlights the final measure of this system.
- System 2 (Measures 52-58):** The second system contains the lyrics "sa yas to das las cho li tas don de la van sa yas to das las cho li tas". A yellow box labeled "segunda frase 8 compases" points to the first eight measures. A red box highlights the final measure of this system. A yellow box labeled "apoyaturas en la segunda frase" points to the notes in the final measure.
- System 3 (Measures 59-60):** The third system contains the lyrics "Que di cho sas" followed by a "Fin." section. A yellow box labeled "en la reiteración de C, retoma desde la primera casilla" points to the first measure. A yellow box labeled "repetición del primer compás de C." points to the first measure. A yellow box labeled "culmina la obra en la segunda casilla" points to the second measure. A yellow box labeled "acorde de Em, tónica" points to the notes in the second measure. A yellow box labeled "acentos en las dos manos" points to the notes in the second measure. A yellow box labeled "concluye la obra con una coda, (abstracción)" points to the notes in the second measure.



### Culminación de la obra:

**Abstracción (3).** La obra culmina con una coda de un compás, lo cual lo podemos clasificar como abstracción, por su significación y aplicación técnica, por la utilización de nuevos elementos en su agógica, figuración rítmica, y por su posición en la obra.

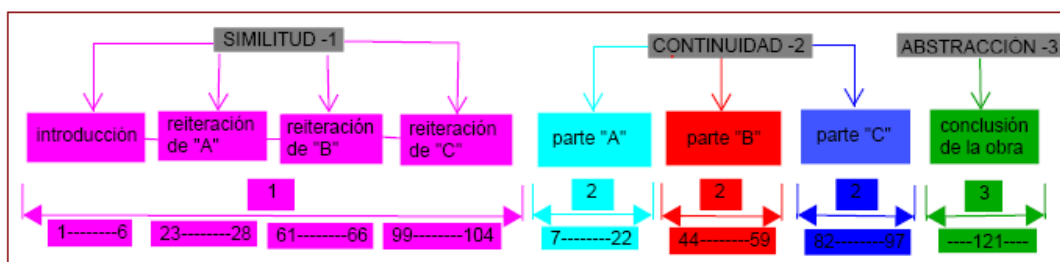






### 3.2.6. Presentación del esquema semiótico de la obra “A orillas del Tomebamba”.

Dentro del análisis semiótico de la obra “A orillas del Tomebamba” pudimos identificar tres tipos de relaciones o nexos, similitud, continuidad y abstracción.



La **similitud (1)**, como categoría es lo predominante en toda la obra, siendo la introducción el “gesto o núcleo” de la obra, al ser ejecutado por varias ocasiones como enlace para las reiteraciones de cada sección (A, B y C), convirtiéndose este fragmento melódico de 6 compases en el “motivo” principal de dicha creación musical. **Continuidad (2)**, lo exhibe en las tres secciones, con indicaciones variadas en la dinámica, parte “A” utiliza un *pp* y *p*, parte “B” un *pp*, *p* y *f*, parte “C” con un *ff*; es decir bordea una gama variada en su dinámica, en cada una de sus secciones, también es importante señalar el uso de una misma escritura rítmica (figuraciones rítmicas) en todas sus secciones, con un diseño armónico vertical y horizontal, de melodía cantáble, acompañada de un texto literario repetitivo entre sus semifrases. La **abstracción (3)**, exhibe al final de “C” y de la obra, donde añade un compás (60), utilizando nuevos elementos en su figuración rítmica, y acentos en las dos manos, estableciendo un lenguaje musical diferente en su escritura y por ende en su sonoridad.



### 3.3. “Chorritos de Luz” (Pasillo).

#### 3.3.1. Análisis Armónico.

La obra “**Chorritos de Luz**” presenta una armonía tonal basada en los grados V- I-V-I-III-IV-I, de estructura formal binaria simple, escrita en tonalidad menor “Cm”, inicia en la dominante (V grado). No presenta complejidad tonal, no hay modulaciones, sí pentafonismo propio de la música tradicional ecuatoriana. De factura acordal, de forma disuelta o armónica, en posición fundamental o inversiones de los grados fundamentales, que se van intercalando entre las voces, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas. Un ritmo con combinaciones regulares, no podemos hablar de contrastes entre sus secciones, utiliza una dinámica de *p*, y *f*, en su agógica utiliza trinos y apoyaturas, también signos de prolongación (calderón), la obra culmina en la tónica “Cm”.





2 CHORRITOS DE LUZ

le jos mi ya per di do fe liz ho gar r que do mi ran do le jos mi ya per di do fe liz ho ga r

Al estribillo desde la A hasta la B

1. Por que te qui se tu vi vos siem prea

le gre yo vi vo siem pr tris te mi pe nay tua le gri a cas ti go son de

Dio s por que le dis tea o tro e saal ma que fue mi a por que yo di

ao tra mia go ni zan te co ra zo n por que yo dia ao tra mi a go

ni zan te co ra zon

Al estribillo desde la A hasta la B

1. Fin

Cabe indicar que las acotaciones formales “A” que presenta al inicio de la obra, y “B” en el compás 9, (**Al estribillo desde A hasta la B**) son de la autoría del compositor.



### 3.3.2. Análisis Formal. (Descripción de la obra).

**“Chorritos de Luz”** género musical Pasillo.

Obra para piano con texto incluido, letra Dr. Agustín Cuesta, música Rafael Carpio Abad, escrita en tonalidad menor “Cm”, compás ternario 3/4, consta de dos partes “A y B”, con una introducción de 8 compases, que utiliza como enlace a la repetición de la sección A y B, la parte “A” inicia en el compás 9 hasta el 24 acompañada del texto, esta sección está conformada por un periodo musical (16 compases), a partir del compás 25 al 28 (4 compases) presenta una reiteración melódica-armónica de la última semifrase de “A”, que utiliza como extensión para garantizar el discurso musical del texto, en el compás 28 recomienda regresar a la introducción, que sirve de enlace para la reiteración de “A” que retoma desde la primera casilla, la sección “B” consta de un periodo musical de 16 compases, inicia en el compás 30 al 45, utilizando la misma estructura formal de “A”, es decir con repetición de la última semifrase de “B” compás 45 al 49, entre el compás 49 y 50 nuevamente retorna a la introducción utilizando como enlace para la repetición de “B” desde la primera casilla, para la culminación de la obra añade una coda de un compás, culminando la obra en la segunda casilla en el acorde de Cm, tónica, dicha creación musical lo que podemos catalogar como una obra muy simétrica desde el punto de vista formal, no presenta modulaciones, brinda la posibilidad de ser interpretada como instrumental y con voz. La música está sujeta al texto, (diseño armónico que se repite), el uso de enlaces acordales cadenciales, sobre los grados fundamentales, en la dinámica utiliza: *p*, y *f* que va conjugando entre sus frases, ornamentaciones de apoyaturas simples. Signos de prolongación del sonido (calderón), figuras rítmicas de blancas, negras, negras con punto corcheas, corcheas, semicorcheas, silencios de negras y corcheas, signos de repetición. Melodía: *Cantábile*, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas.

“Chorritos de luz” creación musical muy popular, gustada y difundida por varios intérpretes, acompañada de texto literario.





### 3.3.3. Forma macro y sus partes: Ternaria A-B.

**Introducción:** “Chorritos de Luz”, consta de una introducción de 8 compases.

The image displays a musical score for a piece titled "Chorritos de Luz". The score is written for piano and features a 3/4 time signature. It is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled "A Estribillo" and the second system is labeled "B". The score is annotated with several elements:

- reiteración rítmica y melódica entre los compases: 1 y 5, 2, 4 y 6, 3 y 7.** (Yellow box at the top): This annotation points to specific measures in both systems, highlighting the repetition of rhythmic and melodic patterns.
- dinámica** (Yellow box on the left): This label points to the first measure of the first system, which is marked with a *p* (piano) dynamic.
- apoyaturas** (Yellow box on the right): This label points to the final measure of the second system, which contains a fermata.

The score is further annotated with colored boxes and arrows:

- Blue boxes:** Highlight specific measures in both systems, corresponding to the first part of the annotation above.
- Green circles:** Highlight specific measures in both systems, corresponding to the second part of the annotation above.
- Pink boxes:** Highlight specific measures in both systems, corresponding to the third part of the annotation above.
- Arrows:** Blue arrows point from the blue boxes to the first part of the annotation. Green arrows point from the green circles to the second part of the annotation. Pink arrows point from the pink boxes to the third part of the annotation.



**Parte “A”:** La parte “A” inicia en el compás 9 hasta el 24, está conformado por un periodo musical bien estructurado simétricamente (16 compases). A partir del compás 25 presenta una reiteración melódico armónico de 4 compases de la última semifrase de “A”, que sirve de extensión para garantizar el discurso del texto.

signos de prolongación al inicio de la sección "A"

dinámica en las dos frases

predominio de factura de octavas paralelas en las dos frases

mordentes

primera frase 8 compases

apoyaturas breves

segunda frase 8 compases

utiliza ornamentaciones en las dos frases



Para una mejor visión y comprensión hemos dividido la obra por frases.

**Primera Frase de “A”:** A partir del compás 9 inicia el texto, esta frase consta de 8 compases, con predominio de factura octavas paralelas en la mano izquierda.

signos de prolongación en las dos manos

dinámica en el primer compás de la frase

mordente en la segunda semifrase

predominio de factura de octavas paralelas en la mano izquierda

apoyaturas breves

**Segunda Frase de “A”:** A partir del compás 17 hasta el 24, una frase muy bien estructurada, igualmente exhibe el uso de octavas paralelas en la mano izquierda como en la primera frase.

dinámica de fuerte y piano en la primera semifrase

mordentes superiores en el último compás de cada semifrase

predominio de factura de octavas paralelas en la mano izquierda



**Adición melódico armónico de 4 compases:** A partir del compás 25 presenta una adición armónico melódico de 4 compases, utilizando como extensión para garantizar el discurso del texto, para ello retoma la última semifrase de “A”.

4 compases de adición, reiterando la última semifrase de "A"

mordente superior en el último compás de la semifrase

factura de octavas paralelas en la mano izquierda

que do mi ran do le jos mi ya per di do fe liz ho ga r

**Retoma la introducción:** A partir del compás 29 regresa a la introducción, para dar paso a la reiteración de la sección “A”.

reiteración rítmica y melódica entre los compases: 1 y 5, 2, 4 y 6, 3 y 7.

dinámica

A Estribillo

p

apoyaturas



**Reiteración de “A”:** Retoma la sección “A” hasta la primera casilla.

tan to

con e sea nor de ni ño por que mea mas te tan to nos fui mos al al

tu r y mial ma co li ta ríe Ho ran do tu ca ri ño que do mó ran do

le jos mi ya per di do fe liz ho ga r que do mi ran do le jos mi ya per

di do fe liz ho ga r Por que te qui se

1. 2.

predominio de factura de octavas paralelas, mano izquierda

primera frase 8 compases, retoma desde la primera casilla

mordente superior las dos frases y última semifrase

dinámica en las dos frases

segunda frase 8 compases

culminación de “A” retoma, los 4 últimos compases de la segunda frases

reiteración de “A” desde la primera casilla

retoma el primer compás de “A”

calderones en las dos manos





**Parte “B”:** Inicia en el compás 30 hasta el 45, está formado por un periodo musical (16 compases), esta sección utiliza la misma estructura formal de la parte “A”, añadiendo 4 compases armónico melódico de la última semifrase de “B”.

The image displays a musical score for Part B, spanning measures 30 to 45. The score is written for piano and includes Spanish lyrics. Annotations highlight specific musical features:

- dinámica al inicio de la frase**: Points to the *f* (forte) dynamic marking at the beginning of the first phrase.
- mordentes superiores**: Points to the upper mordent markings above the notes in measures 32 and 34.
- primera frase 8 compases**: Points to the first 8-measure phrase, which ends at measure 37.
- signos de prolongación del sonido**: Points to the fermatas placed over the notes in measures 32 and 34.
- dinámica al inicio de la frase**: Points to the *p* (piano) dynamic marking at the beginning of the second phrase.
- apoyaturas breves**: Points to the short grace notes (breves) at the start of measures 38 and 40.
- segunda frase 8 compases**: Points to the second 8-measure phrase, which ends at measure 45.
- factura de octavas paralelas en las dos frases, mano izquierda**: Points to the parallel octave patterns in the left hand across both phrases.

The lyrics for the first phrase are: "tu vi ves siem prea". The lyrics for the second phrase are: "le gre yo vi vo siem pre tris te mi pe nay nua le gri a cas ti go son de". The lyrics for the third phrase are: "Dis \_ s por que le dis tea o tro e saal ma que fue mi a por que yo di". The lyrics for the fourth phrase are: "ao tra mia go ni zan te co ra zo \_ n".



**Primera Frase de “B”:** Una frase muy bien estructurada, consta de 8 compases, inicia en el compás 30 al 37. Cabe indicar que entre las frases de “B” utiliza factura de octavas paralelas especialmente en la mano izquierda.

tu vi ves siem pre

le gre yo vi vo siem pre tris te mi pe nay tua le gri a cas ti go son de

Dio\_s

dinámica al inicio de la frase

mordente superior en el último compás de la primera semifrase

predominio de factura de octavas paralelas, en la mano izquierda

**Segunda Frase de “B”:** Consta de 8 compases, inicia en el compás 38 al 45.

por que le dis tea o tro e saal ma que fue mi a por que yo di

ao tra mia go ni zan te co ra zo\_n

signos de prolongación en las dos manos

mordente superior, en la primera semifrase

dinámica al inicio de la frase

apoyatura breve, en la segunda semifrase

con predominio de factura de octavas, mano izquierda



**Adición melódico armónico de 4 compases:** A partir del compás 45 al 49 presenta una adición armónico melódico de 4 compases, utilizando como extensión para garantizar el discurso del texto, para ello retoma la última semifrase de “B”.

apoyatura breve, segundo compás de la semifrase

4 compases de adición

mordente superior en el último compás de la semifrase

factura de octavas, mano izquierda

**Retoma la introducción:** A partir del compás 50 regresa a la introducción, para dar paso a la reiteración de la sección “B”.

reiteración rítmica y melódica entre los compases: 1 y 5, 2, 4 y 6, 3 y 7.

dinámica

A Estribillo

p

f

apoyaturas



**Reiteración de “B”:** Retoma la parte “B” hasta la primera casilla.

The image shows a musical score for piano with vocal lines. The score is divided into four systems, each with two staves (treble and bass clef). The lyrics are in Spanish. The score is annotated with several yellow boxes and arrows:

- mordentes superiores en toda la sección**: Points to the first system.
- factura de octavas en toda la sección, mano izquierda**: Points to the first system.
- primera frase 8 compases**: Points to the first system.
- segunda frase 8 compases**: Points to the second system.
- 4 compases de adición**: Points to the third system.
- reiteración del primer compás de B**: Points to the fourth system.
- signos de prolongación**: Points to the second system.
- apoyaturas breves**: Points to the third system.

**Conclusión de la obra:** Para la culminación de la obra añade un compás que utiliza como coda, concluyendo la obra en la segunda casilla, en el compás 51, en el acorde de Cm, tónica.

The image shows a musical score for piano, specifically the conclusion of the work. It features a single staff with a treble clef. The score is annotated with several yellow boxes and arrows:

- culmina en la segunda casilla**: Points to the second measure.
- concluye en la tónica Cm.**: Points to the final measure.



### 3.3.4. Análisis Semiótico.

**Introducción:** “Chorritos de Luz”, consta de una introducción de 8 compases, donde presenta fragmentos rítmicos y melódicos repetitivos entre los compases 1 y 5, 2, 4 y 6, 3 y 7, con predominio de intervalos de octavas en la mano izquierda, utiliza ornamentaciones en los compases 2, 3, 4, 6, 7 y 8, en la dinámica presenta un piano únicamente en su primer compás.

**Similitud (1).** A la introducción lo podemos clasificar como la similitud dentro del análisis semiótico, ya que dicho fragmento rítmico y melódico se exhibe por reiteradas ocasiones siendo el “núcleo o gesto” de la obra, ejecutándose al inicio, y como enlace para las reiteraciones de las secciones “A y B”.

The image displays a musical score for the introduction of "Chorritos de Luz", consisting of 8 measures. The score is written for piano (P) and features a 3/4 time signature. The analysis includes several annotations:

- reiteración rítmica y melódica entre los compases: 1 y 5, 2, 4 y 6, 3 y 7.** This annotation, highlighted in a yellow box, points to the repeating rhythmic and melodic patterns across the measures.
- dinámica** (highlighted in a yellow box) points to the piano (P) dynamic marking in the first measure.
- apoyaturas** (highlighted in a yellow box) points to the grace notes in the final measure.
- A Estribillo** (highlighted in a pink box) marks the beginning of the first section.
- Blue boxes highlight the first and fifth measures, and the second, fourth, and sixth measures, indicating the repeating patterns.
- Green circles highlight the third and seventh measures, indicating the repeating patterns.
- Red boxes highlight the melodic lines in the first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh measures.





### Parte “A”:

**Continuidad (2).** Podemos señalar que la obra presenta continuidad en las dos secciones “A-B”, ya que ostenta un cambio con indicaciones variadas en su dinámica. “A” utiliza un: *p*, *f* y *p*.

La parte “A” inicia en el compás 9 hasta el 24, está conformado por un periodo musical bien estructurado simétricamente (16 compases). A partir del compás 25 presenta una reiteración melódico armónico de 4 compases de la última semifrase de “A”, que sirve de extensión para garantizar el discurso del texto. Entre la introducción y la parte “A” la obra presenta analogía en cuanto a su escritura rítmica y en la utilización de factura de octavas paralelas, especialmente en la mano izquierda.

The image displays a musical score for Part A, spanning measures 9 to 24. The score is written for voice and piano. The voice part is in a single system, while the piano part is in two systems. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish. The score is annotated with several yellow boxes and arrows pointing to specific musical features:

- signos de prolongación al inicio de la sección "A"**: Points to the first measure (measure 9).
- dinámica en las dos frases**: Points to the piano (*p*) dynamic marking in the first measure.
- predominio de factura de octavas paralelas en las dos frases**: Points to the parallel octaves in the piano part.
- mordentes**: Points to the mordent in the voice part.
- primera frase 8 compases**: Points to the first phrase (measures 9-16).
- apoyaturas breves**: Points to the short appoggiaturas in the piano part.
- segunda frase 8 compases**: Points to the second phrase (measures 17-24).
- utiliza ornamentaciones en las dos frases**: Points to the ornaments in the voice part.



Para una mejor visión y comprensión hemos dividido la obra por frases.

**Primera Frase de “A”:** Consta de 8 compases, inicia en el compás 9 hasta el 16, a partir del compás 9 inicial el texto.

Entre la primera y la segunda frase demuestra semejanza en la figuración rítmica, y en la utilización de factura de octavas en su acompañamiento (mano izquierda), más no así en su melodía, texto literario, dinámica, ornamentaciones y en los signos de prolongación del sonido.

The image displays a musical score for a piece, divided into two systems. The first system contains measures 9 through 16, and the second system contains measures 17 through 24. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The lyrics are in Spanish. Several annotations are present:

- signos de prolongación en las dos manos**: Points to a fermata in the first measure of the first system.
- dinámica en el primer compás de la frase**: Points to a *p* (piano) dynamic marking in the first measure of the first system.
- mordente en la segunda semifrase**: Points to a mordent ornament in the eighth measure of the first system.
- predominio de factura de octavas paralelas en la mano izquierda**: Points to the left-hand accompaniment in the first system, highlighting parallel octaves.
- apoyaturas breves**: Points to a short grace note in the final measure of the first system.

The lyrics for the first system are: "Por que te qui se tan to con e sea mor de ni ño". The lyrics for the second system are: "por que mea mas te tan to nos fui mos al al ta \_ r".



**Segunda Frase de “A”:** A partir del compás 17 hasta el 24, una frase muy bien estructurada.

Annotations for the second phrase of “A” (measures 17-24):

- dinámica de fuerte y piano en la primera semifrase:** Points to the first measure of the phrase, where the melody starts with a forte (f) dynamic and the piano accompaniment with a piano (p) dynamic.
- mordentes superiores en el último compás de cada semifrase:** Points to the mordent symbols in the final measures of the first and second halves of the phrase.
- predominio de factura de octavas paralelas en la mano izquierda:** Points to the parallel octave patterns in the left hand accompaniment.

**Adición melódico armónico de 4 compases:** A partir del compás 25 presenta una adición armónico melódico de 4 compases, utilizando como extensión para garantizar el discurso del texto, para ello retoma la última semifrase de “A”, demostrando igualdad en su estructura rítmica, armónica y melódica, con reiteración del texto.

Annotations for the 4-measure melodic harmonic addition (measures 25-28):

- 4 compases de adición, reiterando la última semifrase de “A”:** Points to the entire 4-measure section, indicating it is a repetition of the final half of the previous phrase.
- mordente superior en el último compás de la semifrase:** Points to the mordent symbol in the final measure of the 4-measure section.
- factura de octavas paralelas en la mano izquierda:** Points to the parallel octave patterns in the left hand accompaniment.



**Retoma la introducción:** A partir del compás 29 regresa a la introducción, para dar paso a la reiteración de la sección “A”.

**Similitud (1).**

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The score is annotated with various elements to highlight musical similarities and dynamics:

- Yellow box (top):** "reiteración rítmica y melódica entre los compases: 1 y 5, 2, 4 y 6, 3 y 7." (rhythmic and melodic repetition between measures: 1 and 5, 2, 4 and 6, 3 and 7).
- Yellow box (left):** "dinámica" (dynamics).
- Yellow box (right):** "apoyaturas" (pedals).
- Annotations:** The score includes a section labeled "A Estribillo" (A Refrain) and a dynamic marking "p" (piano). The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).
- Structural Markings:** Blue and green boxes highlight specific measures, and arrows indicate the repetition of rhythmic and melodic patterns between measures 1 and 5, 2, 4 and 6, and 3 and 7.



**Reiteración de “A”:** Retoma la sección “A” desde la primera casilla.

The image displays a musical score for piano and voice, with various annotations highlighting specific musical features. The score is divided into four systems, each with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are in Spanish.

**Annotations:**

- predominio de factura de octavas paralelas, mano izquierda:** Points to the left hand's accompaniment in the first system.
- primera frase 8 compases, retoma desde la primera casilla:** Points to the first phrase of the first system.
- mordente superior las dos frases y última semifrase:** Points to the upper mordent in the first system.
- dinámica en las dos frases:** Points to the dynamic markings in the second system.
- segunda frase 8 compases:** Points to the second phrase of the second system.
- culminación de "A" retoma, los 4 últimos compases de la segunda frases:** Points to the end of the second system.
- reiteración de "A" desde la primera casilla:** Points to the beginning of the third system.
- retoma el primer compás de "A":** Points to the first measure of the third system.
- calderones en las dos manos:** Points to the fermatas in the third system.

**Lyrics:**

tan to  
con e sea mor de ri ño por que mea mas te tan to nos fui mos al al  
tu r y mial ma co li ta rin lo ran do tu ca ri ño que do mi ran do  
le jos mi ya per di do fe liz ho gar r que do mi ran do le jos mi ya per  
di do fe liz ho ga r Por que te qui se



**Parte “B”:** Inicia en el compás 30 hasta el 45, está formado por un periodo musical (16 compases), en esta sección utiliza la misma estructura formal de la “A”; es decir, añadiendo 4 compases armónico melódico de la última semifrase.

**Continuidad (2).** En relación a la sección “A” presenta un cambio en su dinámica con la utilización de un *f* y *p*, al inicio de cada frase de la sección “B”.

The image displays a musical score for Part B, spanning measures 30 to 45. The score is written for a piano and includes lyrics in Spanish. The annotations highlight specific musical features:

- dinámica al inicio de la frase:** Points to the *f* (forte) dynamic marking at the beginning of the first phrase (measure 30).
- mordentes superiores:** Points to the upper mordent markings above the notes in measures 32 and 34.
- primera frase 8 compases:** Points to the first phrase, which consists of measures 30 to 37.
- signos de prolongación del sonido:** Points to the fermatas placed over the notes in measures 32 and 34.
- dinámica al inicio de la frase:** Points to the *p* (piano) dynamic marking at the beginning of the second phrase (measure 38).
- apoyaturas breves:** Points to the short grace notes at the beginning of the third phrase (measure 44).
- segunda frase 8 compases:** Points to the second phrase, which consists of measures 38 to 45.
- factura de octavas paralelas en las dos frases, mano izquierda:** Points to the parallel octave figures in the left hand across the two phrases.





**Primera Frase de “B”:** Una frase muy bien estructurada de 8 compases, inicia en el compás 30 al 37, donde expone fragmentos repetitivos en su escritura rítmica, armónica y melódica entre sus dos semifrases, pero con un texto diferente.

tu vi ves siem prea le gre yo vi vo siem pre tris te mi pe nay tua le gri a cas ti go son de

Dinámica al inicio de la frase

mordente superior en el último compás de la primera semifrase

predominio de factura de octavas paralelas, en la mano izquierda

**Segunda Frase de “B”:** Consta de 8 compases, inicia en el compás 38 al 45. La primera y segunda frase de B, utilizan una figuración rítmica similar, con intervallos de octavas en la mano izquierda, pero marcando una variación en la utilización de elementos como la dinámica, ornamentaciones, y signos de prolongación del sonido, que denota la segunda frase.

por que le dis tea o tro e saal ma que fue mi a por que yo di ao tra mia go ni zan te co ra zo\_ n

signos de prolongación en las dos manos

mordente superior, en la primera semifrase

dinámica al inicio de la frase

apoyatura breve, en la segunda semifrase

con predominio de factura de octavas, mano izquierda



**Adición melódico armónico de 4 compases:** A partir del compás 45 al 49 presenta una adición armónico melódico de 4 compases, utilizando como extensión para garantizar el discurso del texto, para ello retoma la última semifrase de “B”, es decir demuestra analogía en su estructura armónica, rítmica y melódica, con reiteración del texto.

apoyatura breve, segundo compás de la semifrase

4 compases de adición

mordente superior en el último compás de la semifrase

factura de octavas, mano izquierda

**Similitud (1). Retoma nuevamente la introducción:** Por tercera ocasión retoma la parte introductoria, para dar paso a la reiteración de la sección “B”.

reiteración rítmica y melódica entre los compases: 1 y 5, 2, 4 y 6, 3 y 7.

dinámica

A Estribillo

p

apoyaturas



**Reiteración de “B”:** Retoma la parte “B” desde la primera casilla, está conformado por un periodo musical de 16 compases, añadiendo un fragmento armónico-melódico de 4 compases para garantizar el discurso del texto literario, el cual guarda analogía con la última semifrase de “B”.

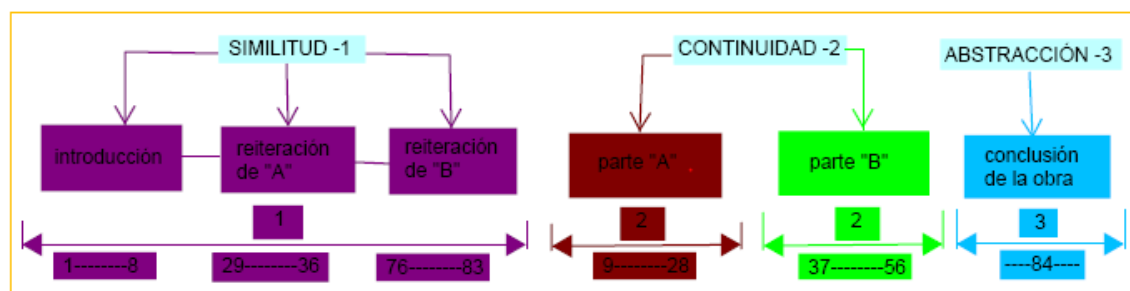
### Culminación de la obra:

**Abstracción (3).** En el último compás la obra presenta una coda, donde exhibe la abstracción, ya que utiliza una escritura diferente en su rítmica y melodía en las dos manos, concluyendo en la segunda casilla, compás 51, en el acorde de “Cm”, tónica.



### 3.3.5. Presentación del esquema semiótico de la obra “Chorritos de luz”.

En el análisis semiótico de la obra “Chorritos de luz” pudimos determinar tres tipos de relaciones o nexos, similitud, continuidad y abstracción.



La **similitud (1)**, es lo que prevalece en toda la obra, siendo la introducción el “gesto o núcleo”, al ser ejecutado por varias ocasiones como enlace para las reiteraciones de las secciones (A y B), convirtiéndose este segmento armónico-melódico de 8 compases en el “gesto o núcleo” de la creación musical. **Continuidad (2)**, a la sección “A y B” dentro del análisis semiótico lo hemos clasificado como continuidad, ya que presenta un cambio con el uso de elementos variados en la dinámica, sección “A” utiliza un: *p*, *f* y *p*, sección “B” *f* y *p*. La **abstracción (3)**, exhibe al final (compás 51) en la culminación de la obra, donde añade un compás, utilizando una rítmica y melodía diferente.

También es importante destacar el uso de ornamentaciones entre sus secciones, con predominio en la introducción, cabe señalar que utiliza una escritura de figuraciones rítmicas repetitivas en toda la obra una melodía cantáble acompañada de un texto literario, con reiteración en la última semifrase de “A y B”, que demuestra analogía con los 4 compases de adición en las dos secciones.



### 3.4. “Dame tu olvido” (Pasillo).

#### 3.4.1. Análisis Armónico.

La obra “**Dame tu olvido**” presenta una armonía tonal basada en los grados IV-I-V-I-IV-I, de estructura formal binaria simple, escrita en tonalidad menor y mayor “Bm” y “B”, inicia en la subdominante (IV grado). No presenta complejidad tonal, sí pentafonismo propio de la música tradicional ecuatoriana. De factura acordal, de forma disuelta o armónica, en posición fundamental o inversiones de los grados fundamentales, que se van intercalando entre las voces, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas. Melodía cantáble, un ritmo con combinaciones regulares, no podemos hablar de contrastes entre sus secciones, utiliza una dinámica de *mf*, *f*, *pp*, signos de prolongación del sonido (calderón), también utiliza apoyaturas, *ritardando* y acentos en la culminación de la obra (coda), la obra culmina en la tónica “Bm”.



## Dame tu olvido

Piano Tonalidad: Bm

Pasillo

Letra: Victor Cuesta  
Musica: Carlos Ortiz Cobos

Piano

Estrillo

*mf*

*f*

Yo que be se *pp*

tem blan do tus me llas y teen tra gue mi co ra zon de

ni fio ya tus plan tas pos tra do de ro di las me juz ga ba fe





2

Dame tu olvido

22

F# V C# II F# V D# IV

liz. con tu ca ri ño yo que te qui se tan to con fer vien lean

28

D# III A VII D III

he lo. y tea do re fre ne ti coy ren di do hoy lle no de do

34

F# V Bm I D# IV D# III F# V Bm I

lor y des con sue lo ven goa ro gar te que me des tuol vi do

40

Estrillo

Em IV Bm I F# V Bm I Em IV

45

Bm I F# V B I

Por el a



Dame tu olvido 3

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system (measures 49-53) is marked *pp* and includes the lyrics 'mor que siem pre me tu bis te a mor in men so'. The second system (measures 54-58) includes 'des gra cia doy tris te ya que ha muer to deu na sed des con no'. The third system (measures 59-63) includes 'ci da te rue go y que nun ca cuen tes a na die nues tra his to'. The fourth system (measures 64-68) includes 'ria trun ca en tre las som bras del do lor per di do' and ends with 'D.C. y coda'. The fifth system (measures 69-73) is the coda, starting with 'nues trahis to ria trun ca en tre las som bras del do lor per di do' and ending with 'Fine'. The score is annotated with various harmonic symbols in colored boxes: B I, F# V, G# VI, C# II, A VII, F#m V, G VI, D# III, and Dim. I. The lyrics are written below the notes, and the piano part is written in the bass clef.

mor que siem pre me tu bis te a mor in men so

des gra cia doy tris te ya que ha muer to deu na sed des con no

ci da te rue go y que nun ca cuen tes a na die nues tra his to

ria trun ca en tre las som bras del do lor per di do

nues trahis to ria trun ca en tre las som bras del do lor per di do

D.C. y coda

Fine



### 3.4.2. Análisis Formal. (Descripción de la obra)

“**Dame tu olvido**”, género musical pasillo, obra para piano y texto incluido, música Carlos Ortiz Cobos, letra Víctor Cuesta. Escrita en tonalidad menor y mayor “Bm”, y “B”, compás ternario 3/4, “*pasillo mixto*”; es decir, cambia de tonalidad menor a mayor, consta de dos partes “A y B”, utilizando un esquema estructural diferente, con una introducción de 9 compases, la parte “A” está concebida por dos períodos musicales de 15 compases cada una, la parte “B” consta de un periodo musical de 19 compases, culmina la obra con una coda de 6 compases, de esta manera está rompiendo el esquema clásico “*tradicional*” de la simetría de 16 compases; más encontramos un buen equilibrio armónico-melódico, por lo que considero que su estructura está en correspondencia al discurso literario, donde la música está sujeta al texto, la obra brinda la posibilidad de ser interpretada como instrumental y con voz, (diseño armónico vertical y horizontal que se repite entre los grados IV-I-V-I-IV-I), el uso de intervalos de octavas especialmente en la mano izquierda exhibiendo en toda la obra, una melodía *cantábile* acompañada de un texto literario, en su dinámica presenta un *mf* en el primer compás y un *f* en el quinto compás de la introducción, la sección “A” presenta un *pp*, y dos *f*, sección “B” un *pp* y un *f*, variando la dinámica entre sus partes, el uso de una ornamentación en cada una de las secciones, la utilización de matices en la introducción, parte “A y B”, (excluyendo en la reiteración introductoria). Signos de duración: figuraciones de blancas, negras, corcheas, corcheas con punto-semicorchea, 4 semicorcheas, semicorchea-corchea-semicorchea, silencios de negras y corcheas, signos de repetición, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas.



### 3.4.3. Forma macro y sus partes.

**Introducción:** Consta de 9 compases, cabe indicar que el texto inicia en el segundo tiempo del compás 9, dicho compás consta como parte de la introducción.

The image shows a musical score for piano with several annotations. The score is in 3/4 time, key of D major. It consists of two systems. The first system is labeled 'Estribillo' and the second system has the lyrics 'Yo que be'. Annotations include:

- dinámica**: Points to the dynamic markings *mf* and *f*.
- arpeggios**: Points to arpeggiated chords in the first system.
- fragmentos arpegiados, ascendente y descendente**: Points to arpeggiated lines in the second system.
- signos de prolongación**: Points to a fermata in the second system.
- intervalos de octavas**: Points to an octave interval in the second system.
- decrescendo**: Points to a decrescendo hairpin in the second system.





**Parte “A”:** Consta de dos periodos musicales de 15 compases cada uno.

Primer periodo inicia en el compás 10 hasta el 24 (en la anacrusa del compás 9 inicia el texto).

calderones en las dos manos

el texto inicia en la anacrusa del compás 9, acompañado de calderones

intervalos de octavas, mano izquierda

dinámica

crescendo y decrescendo



Segundo periodo, del compás 25 al 39, (15 compases).

Intervalos de octavas, mano izquierda

crescendo y decrescendo

dinámica

apoyaturas

**Introducción:** A partir del compás 40 retoma nuevamente la introducción, haciendo una pequeña variación melódica, utilizando el re# en los dos últimos compases, que da paso al cambio de tonalidad “B”.

dinámica

Estribillo

intervalos de octavas, mano izquierda

utilización del re#

variación melódica en los dos últimos compases

cambio de tonalidad, B.





**Parte “B”:** Inicia en el compás 49 al 67, donde modula a “B”, consta de un periodo musical de 19 compases. Es oportuno reiterar que la obra no presenta el esquema formal tradicional.

modula a B.

dinámica

igualdad rítmica y melódica

intervalos de octavas, mano izquierda

apoyaturas

crescendos y decrescendo

D.C. y coda

**Conclusión de la obra:** La obra culmina con una coda de 6 compases (68 al 73), donde presenta un cambio de tonalidad, retomando su tonalidad inicial “Bm”.

cambio de tonalidad, Bm

calderón

dinámica

apoyatura

ritardandos

intervalos de octavas

acentos

Coda

Fine



### 3.4.4. Análisis Semiótico. “Dame tu olvido” estructura formal “A-B”

Consta de una introducción de 9 compases, con una escritura de figuraciones rítmicas repetitivas, elementos en la dinámica, matiz y signos de prolongación del sonido.

**Similitud (1).** La obra presenta dos similitudes, constituyéndose la introducción como la célula o parte núcleo de la obra, al ser ejecutada al inicio (compás 1-9), y la segunda ocasión que sirve como enlace a la parte “B” (compás 40-48), utilizando la misma estructura rítmica, armónica y melódica, haciendo una pequeña variación melódica con la utilización del re#, sin el uso de los calderones y el decrescendo, esta variación lo exhibe en los dos últimos compases.

The image displays a musical score for a piece titled "Dame tu olvido", featuring a piano introduction and a vocal line. The score is annotated with semiotic analysis labels in yellow boxes, connected to specific musical elements by arrows:

- dinámica**: Points to the *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in the piano introduction.
- arpeggios**: Points to the arpeggiated chords in the piano introduction.
- fragmentos arpegiados, ascendente y descendente**: Points to the arpeggiated figures in the piano introduction.
- signos de prolongación**: Points to the fermatas in the vocal line.
- intervalos de octavas**: Points to the octave intervals in the piano introduction.
- decrescendo**: Points to the decrescendo hairpins in the piano introduction.

The score is written in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piano introduction consists of 9 measures, and the vocal line begins with the lyrics "Yo que be".



**Parte “A”:** La parte “A”, consta de dos periodos musicales de 15 compases cada uno.

Estos dos periodos musicales no presentan analogía rítmica ni melódica entre sus partes, más si la utilización de intervalos de octavas en la mano izquierda, matices y una dinámica variada.

The image displays a musical score for Part A, spanning measures 11 to 22. The score is written for piano and voice. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 11-15) includes the lyrics: "tem blan do tus me ji llas y tem tre gue mi co ta zon de". The second system (measures 16-20) includes the lyrics: "ni ho ya tus plan tas pos tro do de ro di las me juz ga ba fe". The third system (measures 21-22) includes the lyrics: "liz don tu ca ri ño". Annotations include: a yellow box labeled "intervalos de octavas, mano izquierda" pointing to the bass line in measure 11; a yellow box labeled "el texto inicia en la anacruza del compás 9" pointing to the vocal line in measure 11; a yellow box labeled "dinamica" pointing to the *pp* marking in measure 11; and a yellow box labeled "crescendo y decrescendo" pointing to the vocal line in measure 21.



**Segundo periodo, del compás 25 al 39, (15 compases).**

intervalos de octavas, mano izquierda

crescendo y decrescendo

dinámica

apoyaturas

**Similitud (1).** A partir del compás 40 presenta nuevamente la similitud, ya que retoma por segunda ocasión la introducción, haciendo una pequeña variación melódica en los dos últimos compases, utilizando el re#, y excluyendo el decrescendo y los calderones.

dinámica

Estribillo

mf

intervalos de octavas, mano izquierda

utilización del re#

variación melódica en los dos últimos compases

cambio de tonalidad, B.





**Parte “B”:** Consta de un periodo musical de 19 compases.

**Continuidad (2).** A partir de la sección “B” compases (49-67) la obra presenta continuidad ya que exhibe un cambio moduladorio (mayor), apreciando una tímbrica diferente, acompañada de elementos en su dinámica, matiz, e intervalos de octavas especialmente en la mano izquierda.

modula a B.

dinámica

igualdad rítmica y melódica

intervalos de octavas, mano izquierda

apoyaturas

crescendo y decrescendos

D.C. y coda



### Culminación de la obra:

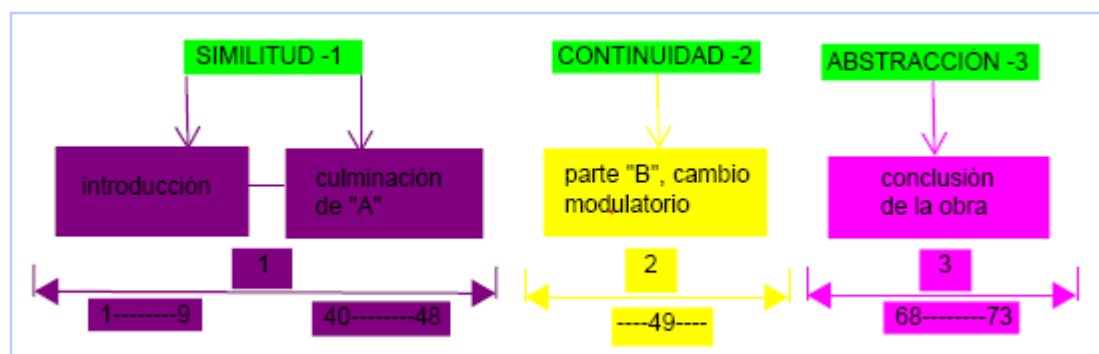
**Abstracción (3).** La obra culmina con una coda de 6 compases, a lo que le hemos clasificado como abstracción, por su posición en la obra y por la aplicación técnica de nuevos elementos en su creación musical, donde presenta nuevamente un cambio modulatorio retomando su tonalidad inicial “Bm”, exhibiendo el uso nuevos y variados elementos en su tempo, dinámica, agógica y armonía.





### 3.4.5. Presentación del esquema semiótico de la obra “Dame tu olvido”.

Una vez realizado el análisis semiótico de la obra “Dame tu olvido” pudimos identificar tres tipos de relaciones o nexos, similitud, continuidad y abstracción.



A la, introducción dentro del análisis semiótico le hemos denominado como **similitud (1)**, ya que lo exhibe por dos ocasiones, al inicio (introducción) y la segunda vez sirviendo de enlace para la sección “B”, pero haciendo unas variaciones en su melodía con el uso del re#, y suprimiendo el matiz y los signos de prolongación del sonido (calderones), estos cambios se ostentan en sus dos últimos compases. **Continuidad (2)**, la parte “B” inicia en el compás 47 lo hemos catalogado como la continuidad, ya que en esta sección la obra presenta un cambio de tonalidad a su relativa mayor “B”. Para la culminación de la obra utiliza una coda de 6 compases (68 al 73), a lo que podemos prescribir como **abstracción (3)**, por la aplicación de nuevos elementos en su tempo, dinámica, el uso de ornamentaciones y por su cambio moduladorio, ya que retoma su tonalidad inicial, es decir exhibe un lenguaje compositivo diferente.



### **3.5. “Alegría de la Sierra” (Pasillo).**

#### **3.5.1. Análisis Armónico.**

La obra “**Alegría de la Sierra**” presenta una armonía tonal basada en los grados I-V-I-IV-I, de estructura formal binaria, escrita en tonalidad menor “Gm” (no modula), inicia en la tónica (I grado). No presenta complejidad tonal, no hay modulaciones, sí pentafonismo propio de la música tradicional ecuatoriana. De factura acordal, de forma disuelta o armónica, en posición fundamental o inversiones de los grados fundamentales, que se van intercalando entre las voces, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas. Melodía cantáble, un ritmo con combinaciones regulares, no podemos hablar de contrastes entre sus secciones, utiliza una dinámica de un *f* únicamente al inicio de la obra, signos que indican repetición, un crescendo y ligaduras de unión y fraseo, la obra culmina en la tónica “Gm”.



**Alegría en la Sierra**

Piano Tonalida Gm Pasillo Gm I Carlos Ortiz Cobos

The musical score is written for piano and consists of 32 measures. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score is annotated with various harmonic labels and color-coded boxes:

- Measures 1-4:** Tonalida Gm (cyan box), Pasillo Gm I (cyan box).
- Measure 7:** D7 V (orange box).
- Measures 8-12:** F#m VII (green box).
- Measure 13:** D7 V (orange box).
- Measures 14-18:** Gm I (cyan box), Gm I (purple box), Gm I (red box), Cm IV (green box).
- Measures 19-23:** C7 IV (red box), Adis II (green box), Gm I (cyan box), Adis4 II (blue box), Gm I (cyan box), Gm I (red box).
- Measures 24-28:** G7 I (yellow box), Cm IV (green box), C7 IV (cyan box), Db V (purple box), D V (blue box).
- Measures 29-32:** G7 I (yellow box), Cm IV (green box), Gm I (cyan box), D7 V (orange box).



2

Alegría en la Sierra

39

D7 V Gm I G I Cm IV Cm2 IV Gm I Gm2 I

46

D7 V D V Gm I Eb VI Fm VII

53

Fm VII Eb III Fm VII Eb2 VI D4 V

59

D7 V Gm I D7 V Gm I

65

G7 I Cm IV Gm I D7 V

72

Gm I D7 V Gm I FIN



### 3.5.2. Análisis Formal. (Descripción de la obra)

“**Alegría de la Sierra**”, género musical pasillo, obra para piano, no posee texto literario, por lo que le podríamos catalogar como un pasillo (instrumental), música Carlos Ortiz Cobos. Escrita en tonalidad menor “Gm”, no presenta modulación, consta de dos partes “A y B”. Estructura formal de la obra: inicio anacrúsico, con una introducción de 24 compases, (tres frases de 8 compases cada una), parte “A” (compás 25 al 48) está concebida por un periodo musical de 24 compases (tres frases bien estructuradas), entre el compás 24 y 25 presenta una doble barra que hace referencia para el inicio de la sección “B”, utilizando la misma forma estructural de “A”, es decir un periodo musical de 24 compases, cabe indicar que los dos últimos compases de “B” (70 y 71) presentan signos de repetición, de allí retoma al inicio ejecutando nuevamente toda la obra, para su culminación utiliza una coda de 2 compases (72 -73), de esta manera se podría decir que la obra exhibe una estructura formal muy bien estructurada entre sus secciones, el uso de enlaces acordales cadenciales, sobre los grados fundamentales I-V-I-IV-I, utiliza una dinámica de un *f*, y un *p* en toda la obra, un matices de *crescendo*, ligaduras de unión (duración) y fraseo, en los 6 últimos compases de “B” utiliza una agógica de trinos y acentos, figuraciones rítmicas de blancas, blancas con punto, negras, negras con silencios de negras y corcheas, signos de repetición, con predominio de intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas.





### 3.5.3. Forma macro y sus partes.

**Introducción:** Presenta una introducción (muy amplia) de 24 compases.

The image displays a musical score for a piano introduction, spanning 24 measures. The score is written for piano and features several annotations highlighting specific musical elements:

- repetición de la obra**: Points to the first measure of the introduction.
- semejanza rítmica y melódica**: Points to the first measure of the introduction.
- dinámica**: Points to the *Piano* dynamic marking.
- cromatismos**: Points to chromatic passages in measures 7, 13, and 20.
- cromatismo**: Points to a chromatic passage in measure 13.
- factura de octavas paralelas, mano izquierda**: Points to the parallel octave pattern in the left hand in measures 20 and 21.





**Parte “A”:** Para una mejor visión y comprensión de la obra le hemos dividido por frases a la sección “A y B”.

La parte “A” inicial en el compás 25 hasta el 48, está conformado por un periodo musical de 24 compases, es decir tres frases muy bien estructuradas simétricamente.

The image displays a musical score for Part A, spanning measures 25 to 48. The score is written for piano and includes several annotations in yellow boxes with arrows pointing to specific musical features:

- dinámica**: Points to a *p* (piano) dynamic marking in measure 27.
- predominio de intervallos de octavas, mano izquierda**: Points to the left hand's bass line, highlighting the use of octave intervals.
- mordente**: Points to a mordent ornament in measure 37.
- cromatismos**: Points to a chromatic line in the left hand, measures 39-40.
- crescendo**: Points to a crescendo hairpin in measure 40.
- factura de octavas paralelas, mano izquierda**: Points to parallel octave figures in the left hand, measures 45-46.



**Primera frase de “A”** Inicia en el compás 25 al 32.

Diagrama de la primera frase de "A" (compases 25 al 32). El diagrama muestra la partitura musical con anotaciones de análisis:

- dinámica**: Señala el símbolo *p* (piano) en el compás 28.
- intervalos de octavas, mano izquierda**: Señala los intervallos de octavas en la mano izquierda en los compases 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 y 32.

**Segunda frase de “A”**: Compás 33 al 40.

Diagrama de la segunda frase de "A" (compases 33 al 40). El diagrama muestra la partitura musical con anotaciones de análisis:

- intervalos de octavas, mano izquierda**: Señala los intervallos de octavas en la mano izquierda en los compases 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 y 40.
- mordente**: Señala el símbolo de mordente en el compás 39.
- crescendo**: Señala el símbolo de crescendo en el compás 39.
- cromatismos**: Señala los cromatismos en la mano izquierda en los compases 39 y 40.



**Tercera frase de “A”:** A partir del compás 41 al 48. La sección “A” exhibe tres frases distintas.

46

factura de octavas paralelas, mano izquierda

**Parte “B”:**

La sección “B” inicia en el compás 49 al 71, está conformado por un periodo musical de 24 compases, (3 frases).

intervalos de octavas, mano izquierda

acentos

mordentes superiores

repetición de los dos últimos compases



**Primera frases de “B”:** A partir del compás 49 al 56.

intervalos de octavas

**Segunda frases de “B”:** Entre la frase uno y dos no presentan analogía.

fragmentos rítmicos y melódicos repetitivos

intervalos de octavas

factura de octavas paralelas



**Tercera frase de “B”:** Los dos últimos compases de esta frase son ejecutados dos veces, y sirven de enlace para la sección “A1” que retoma desde el compás 71 al principio, ejecutando toda la obra, hasta el compás 73 culminando en tónica.

La sección “B” exhibe tres frases distintas.

The image shows a musical score for the third phrase of section B. It consists of two staves: a vocal staff (top) and a piano staff (bottom). The vocal staff has several annotations: 'acentos' (accents) pointing to specific notes, 'mordentes' (trills) pointing to trills, and 'reiteración rítmica y melódica' (rhythmic and melodic repetition) pointing to a repeated melodic line. The piano staff has a red box around the first two measures, with an annotation 'repetición de los dos últimos compases' (repetition of the last two measures) pointing to it. There are also annotations for 'intervalos de octavas' (octave intervals) pointing to specific notes in the piano staff. The score is marked with a '72' at the beginning of the piano part.

**Culminación de la obra:** Para terminar la obra utiliza una coda de dos compases (72 y 73).

The image shows a musical score for the coda of the work. It consists of a single staff with a vocal line. The staff is marked with a '72' at the beginning. There are two measures. The first measure has a 'repetición de toda la obra' (repetition of the whole work) annotation pointing to it. The second measure has a 'FIN' (end) annotation pointing to it. The staff ends with a double bar line. Below the staff, there is an annotation 'culmina en la tónica Gm.' (ends in the tonic Gm.) pointing to the final note.





### 3.5.4. Análisis Semiótico.

**Similitud (1).** Dentro del análisis semiótico a la introducción lo hemos definido como esta obra presenta una introducción (muy amplia) de 24 compases, en el primer compás ostenta una dinámica de un *f*, con predominio de intervalos de octavas espacialmente en la mano izquierda.

The image displays a musical score for piano, spanning 24 measures, with several annotations highlighting specific features:

- repetición de la obra**: Points to the first measure (measure 1).
- semejanza rítmica y melódica**: Points to the first measure (measure 1).
- dinámica**: Points to the first measure (measure 1), specifically the *f* (forte) dynamic marking.
- cromatismos**: Points to the second measure (measure 2), specifically the chromatic movement in the right hand.
- cromatismo**: Points to the third measure (measure 3), specifically the chromatic movement in the left hand.
- factura de octavas paralelas, mano izquierda**: Points to the fourth measure (measure 4), specifically the parallel octaves in the left hand.



Parte “A”: Consta de un periodo musical de 24 compases.

Diagram illustrating the musical score for Part A, measures 26 to 46. The score is annotated with several key features:

- dinámica**: Indicated by a blue arrow pointing to a *p* (piano) dynamic marking in measure 32.
- predominio de intervallos de octavas, mano izquierda**: Indicated by a red arrow pointing to the left hand's octaves in measure 32.
- mordente**: Indicated by a purple arrow pointing to a mordent ornament in measure 39.
- cromatismos**: Indicated by a blue arrow pointing to chromatic lines in measure 40.
- crescendo**: Indicated by a green arrow pointing to a crescendo hairpin in measure 40.
- factura de octavas paralelas, mano izquierda**: Indicated by a blue arrow pointing to parallel octaves in the left hand in measure 46.

Primera frase 8 compases:

Diagram illustrating the first phrase of the musical score, measures 26 to 32. The score is annotated with the following features:

- dinámica**: Indicated by a blue arrow pointing to a *p* (piano) dynamic marking in measure 32.
- intervallos de octavas, mano izquierda**: Indicated by a red arrow pointing to the left hand's octaves in measure 32.



**Segunda frases:** Entre la primera y segunda frase no guardan analogía, más si el uso de intervalos de octavas en la mano izquierda.

The image shows a musical score for the second phrase. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is marked with a '39' at the beginning of the second staff. Annotations include: a yellow box labeled 'mordente' pointing to a mordent symbol on the second staff; a yellow box labeled 'intervalos de octavas, mano izquierda' pointing to red boxes around the bass staff; a yellow box labeled 'crescendo' pointing to a crescendo hairpin on the second staff; and a yellow box labeled 'cromatismos' pointing to a blue box around a chromatic passage in the bass staff.

**Tercera frase:** Distinta en relación a la segunda frase. Cabe indicar que la sección “A” exhibe tres frases disímiles.

The image shows a musical score for the third phrase. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is marked with a '46' at the beginning of the second staff. Annotations include a yellow box labeled 'factura de octavas paralelas, mano izquierda' pointing to red boxes around the bass staff.



**Parte “B” 24 compases: Continuidad (2).** En esta sección el compositor propone un cambio con un nuevo lenguaje musical, utilizando una escritura rítmica diferente en la segunda frase mano derecha y el uso de adornos en la tercera frase, por lo que podemos clasificarlo como continuidad, exhibiendo por dos oraciones.

intervalos de octavas,  
mano izquierda

acentos

mordentes  
superiores

repetición de los dos  
últimos compases

**Primera frases de “B”:** A partir del compás 49 al 56.

intervalos de  
octavas



### Segunda frase:

**Primera continuidad (2).** Exhibe un cambio con el uso de una escritura rítmica y melódica diferente.

### Tercera frase:

**Segunda continuidad (2).** El compositor propone un nuevo lenguaje con el uso términos de expresión en la agógica, en los primeros cinco compases y una rítmica diferente en los dos últimos compases.



### Culminación de la obra:

**Abstracción (3).** Por su posición en la obra (coda) y por su variación melódica, en el análisis semiótico lo hemos denominado como abstracción.

repetición de toda la obra

FIN

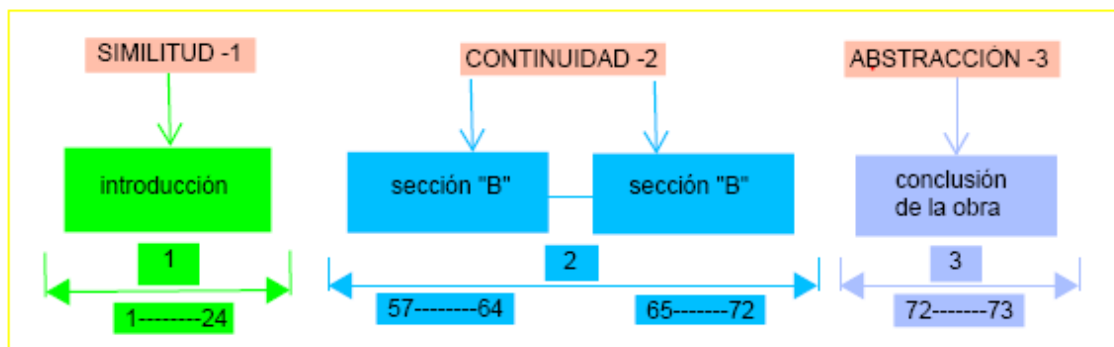
culmina en la tónica Gm.





### 3.5.5. Presentación del esquema semiótico de la obra “Alegría en la Sierra”.

Dentro del análisis semiótico de la obra “Alegría en la Sierra” logramos identificar tres tipos de relaciones o nexos: similitud, continuidad y abstracción.



**Similitud (1)**, lo exhibe en la parte introductoria, compás 1 al 24. A partir de la sección “B” la obra ostenta cambios en su estructura rítmica, melódica y el uso de elementos expresivos en la agógica, es así que dentro del análisis semiótico lo hemos clasificado como **continuidad (2)**, exhibiendo en la segunda frase compás 56 al 63, donde el compositor propone un nuevo lenguaje musical rítmico-melódico (variación rítmica), y la segunda continuidad lo exhibe en la tercera frase compás 54 al 71, con el uso de elementos de expresión en la agógica. La **abstracción (3)**, lo presenta al final de la obra, donde añade dos compases a espacie de coda para la culminación, utilizando una escritura de figuraciones negras y silencios de negras en las dos manos, es decir variando la rítmica, con el uso de (contratiempos).



## CAPÍTULO IV

### DIGITALIZACIÓN EN FÍNALE DE 20 OBRAS MÁS RECONOCIDAS DEL COMPOSITOR ARTURO VANEGAS VEGA

#### Añoranza Azul

Piano

Pasillo

Letra: Daniel Pinos  
Música: Arturo Vanegas

The musical score for 'Añoranza Azul' is presented in five systems. The first system (measures 1-5) is for the piano, featuring a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The second system (measures 6-12) includes a vocal line (Voz) and piano accompaniment. The third system (measures 13-19) continues the piano accompaniment. The fourth system (measures 20-26) also continues the piano accompaniment. The fifth system (measures 27-32) concludes the piece with a final piano accompaniment and a repeat sign. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).



2

Añoranza Azul

34

*f*

40

Voz

46

52

58

*rit.*

Fine



## El Jardín sin Rosas

Pasillo

Música: Arturo Vanegas V.  
Letra: Rosario Sansorex

Yo te ni aun jar dín En el des

ro - sas da - ban fra - gan - cias mi jar - dín ri - sue - ño y mi co - ra - zón

e - ra ú - ni - co duc - ño de sus cá - lí - das mie - les con o - lor a ro - sas Las

ho - ras res - ba - lan si - len - cio - sas mien - tras yo con mi - ra - da vi - gi -



2

El Jardín sin Rosas

37

lan - te - - - mi flo - ri - do ro - sal cui - da - baa - man - te

37

de nie - ves y ven - tis - cas im - pia do - sas.

43

Pe - rou - na no - che tris - tey des - o - la - da en - tre su

50

ne - gro man - tea - rre - bu ja - da la cruel fa - ta - li - dad lle - goes - con -

56

di - da - y con sus du - ras ma - nos sar - men - to - sas des - pren - dió del ro -



El Jardín sin Rosas

3

62

sal a - que-las ro - sas - que fue-ron el en - can - to - de mi

68 D.C. al Coda *rit.*

vi - da.





## Evocacion Nocturna

Pasillo

Letra: Ricardo Darquez  
Musica: Arturo Vanegas

**A**

Piano

**B**

Voz

Cuen ca

en las no ches de lu na de es tre llas y de o ra cion

de a rru llos se re na tas y un ni do

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction (measures 1-5) featuring a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The introduction includes a box labeled 'A' above the first measure. The piano part consists of a treble and bass staff. The voice part enters at measure 6, marked with a box labeled 'B'. The lyrics are: 'Cuen ca en las no ches de lu na de es tre llas y de o ra cion de a rru llos se re na tas y un ni do'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.



2

Evocacion Nocturna

23

ca da Bal con A su luz

29

en tre ca pu llos de ge ra nios y a man cay

35

con el Tar qui van can tan do To me bam ba

41

Movido

y ya nun cay mien tras a lla en las co

46

li nas que al pie de tu ri se ve ve la la



Evocacion Nocturna

3

52

vir gen de Bro ce co moun fa ro de la

57

fe no ches que guar dan re cuer dos im bo

63

Tempo I

rra bles del a yer dei lu cio nes que mu

69

rie ron con el nue vo a ma ne cer



## La dulzura eres tu!

Pasillo

Letra: Olmedo Davila  
Musica: Arturo Vanegas

Piano

7

La dul zu ra e res tu mu jer del al ma mi a

13

lo di cees te pa si llo. es cri to pa ra ti, por que me da e se al go

19

lle no de la a le gri a que tie nes en el al ma y me ha ce tan fe

24

liz su bli meon el em bru jo de tus dul ces ca ri cias yen tus

rall----



2 La dulzura eres tu!

30  
be sos que son la mas on da pa sion mi su bli ma mu jer

35  
en e so quees de li cia cuan do men cion e ter no, jun toa tu co ra  
*p* *cresc.*

40  
zon Te to mo de las ma nos y sien to que pal pi tas  
*f*

45  
con un rit mo go zo so que me ha ces pen sar queen el fon do de

50  
tual ma, es el a mor queo ri ta que te ro be en si len cio

55  
pa ra po der te a mar  
D.C  
hasta  
y Fin  
zon Fin



## MADRE

Pasillo

Arturo Vanegas V.

Voz  
rit...  
He vi-vi-do siem-pre so ñan-do en a-mo-res

12  
has-tael di-a tris-te que so-lo me ha- le com-pre-di aunque tar-de mis

18  
tor-pes e-rró-res re-cor-dan-do amor tras a-mor que se fue rit...

24  
E-se di-a vi-noa mi pe-cho la cal-ma ya-pren-di la her-mo-sa más

30  
be-lla lec-ción a-ran-can-do to-doe-go-is-mo de mial-ma





2

## MADRE

36 con-sa-gréa ti Ma - dre to - do el co - ra zón

41 Ma - dre tan so - lo con lla - mar - te mi co - ra - zón sein - fla - maen fer - vien - te a -

47 mor... ma - dre y so - lo con mi rar - te de mi pe - cho se ha -

53 le - ja pe - sar y do - lor Ma - dre muy tier - no e - se

59 nom - bre me dis - te con a rries - go mi tad de tu ser

65 Ma - dre por ti tan so - lo es - te hom - bre al - gu - na vez su lla - to ten -

70 drá que ver - te he vi - vi - do De  $\infty$  al  $\oplus$

Primer Premio  
Lira Lojana  
mayo / 73



# Tu eres mi luna y el mar

Pasillo

Letra: Alfredo Orellana  
Musica: Arturo Vanegas

**A**

Piano

5

**B** Voz

Ten go yo un jar din pre cio so y mi ro si ta

15

es de mar el que vi ve so lo En mi pe cho

21

sien te los be sos de mi pa sion

**A**

**B**



2  
27 Tu eres mi luna y el mar

mi día de ma es tu be lle za nin fa pu ra de mis en

34 sue ños yo be so tu piel de ar mi ño y mas me son

40 ri en tus cor pi ños A Sen tus la bios B

46 Paz a los del mar tal en can to tie ne la lu na

52 por e so es que en tus be sos ten go la lu na

58 el mis mo mar A B



# Tus manos

Pasillo

Letra: Estela del Mar  
Musica: Arturo Vanegas

Piano

A

8va,

8va,

8va,

8va,

5

B

Voz

Tus

9

ma nos pro di gio sas ca li das sen si ti vas ha blan de las mil

14

co sas que com po nen la vi da tus ma nos que pa re cen



2

Tus manos

19  
dos es tre llas ca i das sus pen di das en mial ma se que da ron dor

24  
mi das. A B Tus ma nos que lle ga ron muy in quie tas y

30  
lo cas en los a ños pe sa dos las a cer quea mi bo ca Tus

35  
ma nos que to ca ron mi co ra zon mis ho ras mi lu na mi

40  
sol y to das mis au ro ras A B tus



Tus manos

3

45

ma nos que pia do sas no se que da ron so las se lle va ron las

50

mi as a tra vez de las som bras tus ma nos en el mun do hay

55

pa li das si len cio sas se han a bier to yhan ca i do

59

des ho ja das las ro sas hasta y Fin





Música: Arturo Vanegas

Letra: Maria del Carmen Valerios

## REFLEJOS

PASILLO

**A**

Piano

5

9

13

**B**

VOZ

Ya no pue do vi

18

vir con es ta an gus tia no pue do so por tar es te que



2

## REFLEJOS

23

bran to ha bien do de rra ma do tan to llan to

28

mi al ma se a que da do tris te y mus tia no

33

pue do so por tar que es tés tan le jos in ten to a dor me

38

cer a mis sen ti dos y no quie ro pen sar que son fin

43

gi dos tus be sos que no son más que re fle jos



## REFLEJOS

3

49

A

B

Re fle jos de mi men te so ña

54

do ra re fle jos de mi vi da ta ci tur na en

60

sue ño que e res tu mi sed noc tur na co mo u na ex tra ña es

65

tre lla bri lla do ra o tal vez un na ho ja en que yo

70

vue le al com pás de los vien tos in ver na les a tra



4

REFLEJOS

76

vés de las nieves virginales para matar tu ausencia que me

82

due le ..... FIN



## Remembranzas

Pasillo

Arturo Vanegas

Piano

5

10

15

*f*

*p*

*cresc.*

*dim.*

*p*



2

Remembranzas

20 1. rit. f

24

29

35 1. 2. 3° para Fin 3

40 Gra---





Piano

## Lluvia de flores

Pasillo

Letra: Daniel Pinos  
Musica: Arturo Vanegas

Piano

A

6

B

Es ta no che tran qui la al pie de tu ven

12

ta ria te can to mi sen de chas pa ra tu dul ce sue ño

17

y tu bal con me trin da u na llu via de flo res co mo un se cre to

22

lle no de per fu mes pa ra mi do lien te vi

A

B



2

Lluvia de flores

27  
Mi can cion co mou nas sua ve bri sa ha cia ti

32  
laen vi o per fu ma da y te di ra lo mu cho que tea

37  
do ro mi bien queen ti ta so lo pien so mu jer en es tas ho ras de

41  
so mio fe bril ven a cal mar es taan sie dad que su fro por ti

46  
con un ar dien te be so des mor que cal ma mi que bran to A B



## EL SEPTENARIO

Pasillo

Música: Arturo Vanegas

Letra: Ricardo Darquea

Piano

5 VOZ *rit. ten.*  
Septe nario Cor pus

10 Cris ti la fies ta tra di cio nal a le gri a de cam pa nas

15 de la vie ja ca te dral mú si ca flo res in cien so y mil glo bos de pa

20 pel queen tre cascadas de lu ces su ben ju gando en tro pel



2

EL SEPTENARIO

25

30

34

40

46

51

Dulces de cor pus los

VOZ

lán

tu o freces llena de a fán y son rí es es cu chan do los pi ro pos de un ga

lán

alegre junto a las me sas que a rreglas bien el por tal vendes los dulces de

cor pus en pla ti llos de cris tal

Allegro

C.

Julio / 83

Primer Premio "Concurso Nacional  
Luis Alberto Valencia"

Auspiciado por el Municipio de Quito  
Año 1983



## Castañuelas Pasodoble

Música: Arturo Vanegas Vega

Letra: Luis Cisneros Noriega

Cas-ta-ñue-las mu-jer de mo-

ru-na be-lle-za - par-pa-dear - con pes-ta-ñas de gi-ta-nos que-re-rés. Los so-

ni-dos - des-gra-nas con vi-bran-te pres-te-za - y en la mú-si-ca - es-tás con tus

mu-chos que-re-rés *p* al com-pás de tu rit-mo bai-laa-le-greel to-re-ro-



2  
47 Castañuelas

yel bal - let - se fas - ci - na con tuan - gus - ña mo - re - na. - En las ma - nos fe - mi - neas es - tán

56  
co - mun - lu - ce - ro - yes - tre - me - ces el ai - re con tu vue - loa - zu - ce - ña. - De ful

64  
go res te lle - nas quan do vi - bras to nan - te En tu cuer po hay col - me - nas dea - le - gri - as es pa - ño - las

73  
y tea - lan den - las gen - tes por que lle - vas co - ro - las en el bú - ca ro ne - gro de tu rit - mo vi

82  
bran - te - cas - ta - ñue - las - gi - ta - ña de laes - pa - ña to - re - ra, - de laes - pa - ña que

91  
ni - ña en un co - so ña - cie - ra. Fine





## Oh mi bella ilucion

San Juanito

Letra: Vicente Escandon

Musica: Arturo Vangas

Piano

*f* *p* *f* *p* Cuen ca ni ta bue na

6 mo sa dul ceen can to de mi vi da de tu gra cia quien seol vi da oh mi be lla i lu cion

13 *f* *p* *f* *p* Tie nes gar bo de prin

20 *p* *f* ce sa al ma tier na can do ro sa e res jo ya pri mo ro sa



2

Oh mi bella ilucion

29  
yes tu pre cio un co ra zon  
*p* *f* *p* *f*

36  
Bri llan e sos lin dos o jos con ra dian te luz de fue go  
*p* *f*

41  
y se tor nan tier nos hue go cuan do he ri da es tas dea mor A los lin dos a re bo les  
*p* *f*

47  
de las a ves y sus tri nos de tus ri os cap ri nos e res ha da muy gen til  
*p* *mf*

53  
D.C.



## Río Morlaco San Juanito

Score

Música: Arturo Vanegas  
Letra: Mary Corile

Piano

7

13

19



2

Rio Morlaco

25

31

37

43

49

D.S. al Fine Fine



## Ronda del Folklore

### Pasacalle

Letra: Carlos Flores  
Musica: Arturo Vanegas

Piano

A

7

14

B

21



2

Ronda del Floklöre

29

37

45

54

62

A

B

A

B





Piano

# Domingo triste

Habanera

Letra: Jose Angel Buesa  
Musica: Arturo Vanegas

Piano

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (Bb). It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-5) is marked with a 'Piano' dynamic and includes a section labeled 'A'. The second system (measures 6-11) includes a section labeled 'B' and a repeat sign. The third system (measures 12-17) includes lyrics and a 'p' (piano) dynamic marking. The fourth system (measures 18-23) includes lyrics and triplet markings. The lyrics are: 'Es te do min go tris te pien soen ti du ce men te y mi vie ja men ri ra de ol vi do ya no mien te la so le dad a ve ces es el pe or cas ti go pe ro quea le gra to do sies tu vie ras con'.

6 B %

Es te do min go tris te pien soen ti du ce

12

men te *p* y mi vie ja men ri ra de ol vi do ya no mien te la so le dad a

18

ve ces es el pe or cas ti go pe ro quea le gra to do sies tu vie ras con

©



2

## Domingo triste

24  $\Phi$

mi go **A** En ton ces no que ri a mi rar las nu bes **B**

30 **Voz**

gri ses for man do ex tra ños ma pas de im po si bles pa i ses y el mo no to

36

rui do del a gua no se ri aun un mo li no se cre to de mi me lan co

42  $\Phi$

li a  $\Phi$  *p* sies tu viea ras con mi go a mor que no vol vis te

48

quca le gre me se fi es te do min go tris te

*gub*



## Dame tu amor Tonada

Arturo Vaneegas V.



2

Dame tu amor

30

36

42

49

56



Piano

## Mujer y Paisaje Vals

Letra: Victor Cuesta  
Musica: Arturo Vanegas

Piano

2° vez 3°

5

1.

10

16

23

*p*

*f*

1.



2

Mujer y Paisaje

36 2ª vez 8ª

37 1. 8ª

39

46 *f* *p*

53 1. *p* Fine D.C.





Piano

## Pupilas Azules

Vals

Musica: Arturo Vanegas

Piano

7

15

22

29



37

1.

45

53

1.

60

2.

D.C.

8va

8va

8va

8va



# Nocheguena

Villacinco Indio

Musica: Arturo Vanegas

Piano

7 (8<sup>va</sup>)

Allegro

En un cu chi to del ce rro cer qui ta de la la gu na

13

hua hui to pi el de Dios un ni ñi to Je sus ru na Hua hui to piel de ca

15

ne la o ji tos de ca pu li en las pa jas pa re ci a



2

Nocheguena

23

1.

pi chon ci toen su ta cion cion Yo le vi de yo le vi de

28

deen tre la Vir gen Ma ri a y tai ti co San Jo se que llo ra bay que re

33

i a El blan co a na coa zul Hual cas de ro jo co ral

38

blu say re bo zo bor da dos en un te la ce les tial



## Entre caricias y lagrimas

Yaravi

Letra: J. R. Jimenez  
Musica: Arturo Vanegas

Piano

5 Voz  
Yo me mo ri re, y la no che tris te se re nay ca

10  
lla da dor mi rael mun doa los ra yos de su lu na so li ta ria dor

15  
mi rael mun doa los ra yos de su lu na so li ta ria



2

Entre caricias y lagrimas

20 *Voz*  
no se si ha bra quien so

25  
llo ce cer ca de mi ne gra ca ja o quien me de un lar go be so

30  
en tre car ri cias y la gri mas y so na rae se pia no co mo en es ta no che

35  
pla ci da y no ten dra quien lo es cu che so llo san do en la ven ta na

40  
*p* *rit.* *ppp* *ppp*





## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Concluido el proceso analítico de cinco obras del compositor cuencano Arturo Vanegas Vega”, para lo cual se ha utilizado dos géneros musicales ecuatorianos (San Juanito y Pasillo), los mismos que permitieron determinar el estilo, características, e influencias que el Maestro utilizó en la creación de sus obras musicales.

Debemos señalar que el Maestro Vanegas Vega, se basó en formatos musicales propios del folclor ecuatoriano, fusionando con elementos y técnicas europeas de la corriente nacionalista. A pesar de su formación académica e influencia de grandes compositores nacionales y extranjeros, sus obras no presentan un acercamiento a la música orquestal o de concierto, sino más bien a la música popular, que a través del proceso de mestizaje hispano-andino ocurrido en Latinoamérica, han devenido en repertorios tradicionales que perviven arraigados en nuestra cultura musical.

Por lo expuesto podemos deducir que su obra se basa en los formatos musicales propios del folclor ecuatoriano, al igual de relevante que otros compositores cuencanos de su misma generación: Rafael Carpio Abad y Carlos Ortiz Cobos, quienes perduran hasta nuestros días mediante los géneros populares tradicionales de Ecuador.

Cabe recalcar que a pesar de su formación académica y la migración de músicos extranjeros, la llegada del italiano Domingo Brescia en 1908, que influencia directamente a Francisco Salgado Ayala, Segundo Luis Moreno, Pedro Traversari, Sixto M. Durán, entre otros, quienes fueron profesores de Arturo Vanegas, Rafael Carpio y Carlos Ortiz, no encontramos en sus composiciones formatos de obras orquestales como: Óperas, Sinfonías, Suites, música de Cámara, etc., es decir su catálogo compositivo no posee creaciones musicales con un acercamiento a la música de concierto, sino más bien, a la música popular, como género típico y tradicional del folclore ecuatoriano.



También es oportuno señalar que a pesar de la diferencia de edad existente entre los tres compositores, sus obras no presentan una variabilidad compositiva, sino más bien una similitud de pensamiento y creatividad compositiva.

Nos llama la atención que, músicos de esta generación, incluso de finales del siglo XIX, se consagraran a crear obras en un estilo tradicional con elementos académicos propios de su formación profesional, pero de una armonía, factura, tonalidad y timbres muy tradicionales, incluso conservadora en la estructura y formas de los géneros populares ecuatorianos.

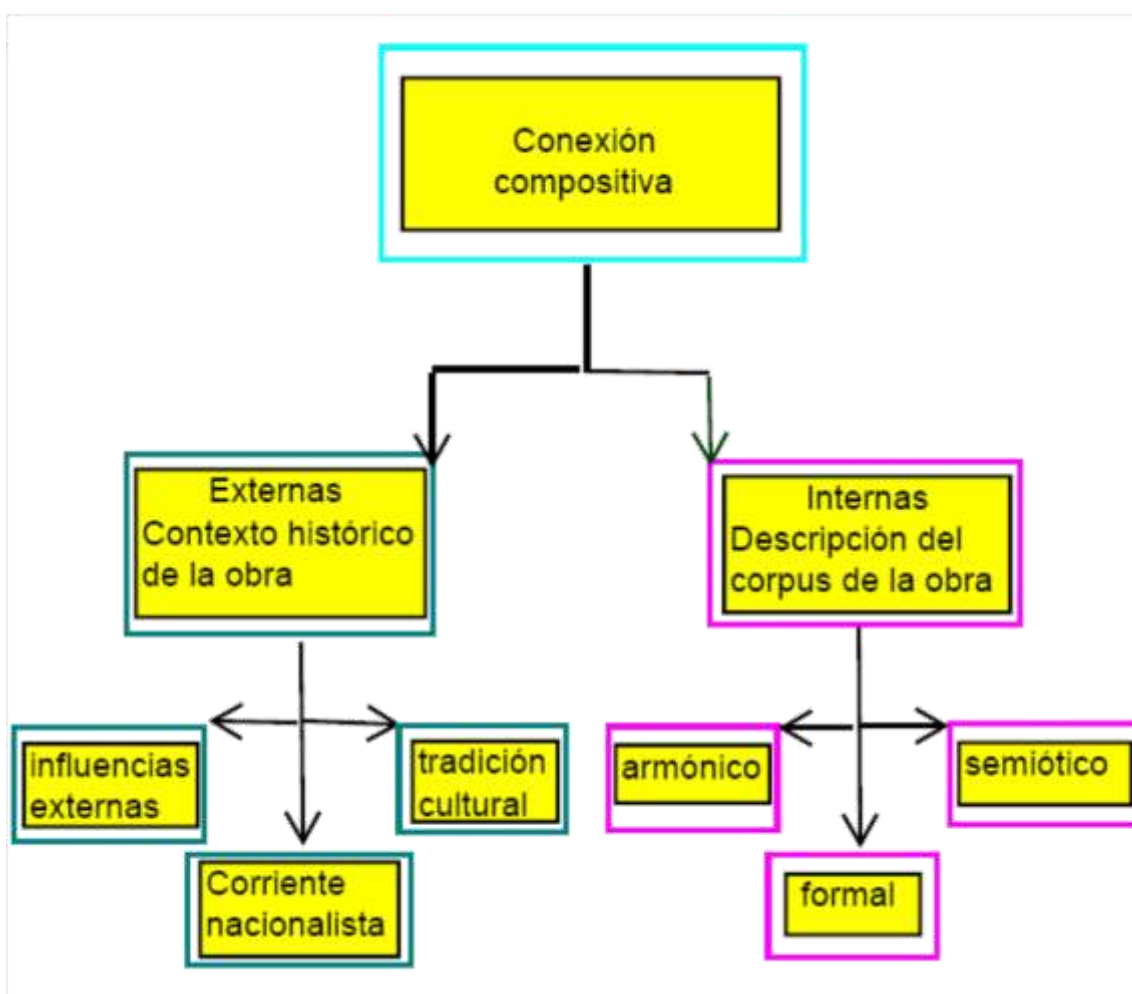
Los resultados del análisis comparativo demuestran la mutua relación de pensamiento y creación compositiva, entre estos tres grandes compositores cuencanos “morlacos” Arturo Vanegas Vega, Rafael Carpio Abad y Carlos Ortiz Cobos, quienes en sus creaciones musicales demuestran características y elementos similares en el aspecto tímbrico, armónico, funcional y estructural, unificando el lenguaje musical académico con elementos tradicionales de la cultura musical ecuatoriana, e influenciados por la corriente nacionalista que en ese entonces estaba de moda.

A continuación señalaremos algunos aspectos y elementos comunes que exhiben las creaciones musicales de estos tres grandes compositores cuencanos.

- En el aspecto melódico contrapuntístico como una “identidad” expresiva que constituye melodías *cantábiles* de características ecuatorianas innegables que conjugan armoniosamente la pentafonía, cromatismos e intervalos de 2ª y 3ª mayores y menores, 4ª, 5ª y 8ª justas, relacionado mutuamente con estilos, formas y técnicas académicas de la notación musical convencional.



- El recurso textural lírico cumple diversas funciones, (expresión de sentimientos de fe, amor, belleza y admiración a la mujer y al paisaje cuencano).
- El lenguaje musical pasos y su estructura compositiva ligada a la corriente nacionalista, (fusión de elementos académicos y populares).



*“...corriente estética musical que vino desde fuera... con alguna tardanza, como la mayoría de tendencias y vanguardismos artísticos que provenía y aún provienen desde el viejo continente hacia nuestro contexto”<sup>45</sup> .*  
(Guerrero, P. Voces en la Sombra).

<sup>45</sup> GUERRERO, P. (2007, Octubre). VOCES EN LA SOMBRA JUAN PABO MUÑOZ SANZ. Ed. Quito. Banco Central del Ecuador. p. 45. Consultado el 14 de Julio del 2013. En <http://www.soymusicaecuador.blogspot.com/>



Estos tres compositores cuencanos académicos, influenciados por la literatura musical clásica-romántica europea, moldearon sus ideas a través de la escritura de partituras para voz y piano creando un gran repertorio de géneros musicales vernáculos ecuatorianos con una nueva etapa de desarrollo estético y estilístico (pasillos, pasacalles, albazos, sanjuanitos, etc.). Plasmando características propias del folclor nacional donde se exhibe la utilización de elementos nacionales tales como los ritmos, cromatismos, escalas pentafónicas; es decir, intervalos de segundas y terceras en sus diferentes inversiones, entre otros, fusionado con elementos de la música académica como la notación musical, utilización de formas musicales convencionales binarias, ternarias.

A través de estos géneros se han expresado los sentimientos de amplios sectores sociales y su música se ha engalanado con la producción de estos grandes compositores quienes siendo poseedores de una formación académica, relacionaron sus conocimientos académicos con elementos típicos del folclor musical ecuatoriano, desarrollando los géneros mestizos hasta convertir sus composiciones en pequeñas joyas musicales, poseedoras de una riquísima invención armónica-melódica, musicalizando bellamente poemas, textos, de extraordinario lirismo de grandes poetas como: Rosario Sansores, Celia Zapata, Ricardo Darquea, Alfredo Arellano, Carlos Flores, Víctor Cuesta, entre otros, acompañados de galardonados intérpretes como el Dúo Benítez y Valencia, Los Brillantes, Los Hnos. Miño Naranjo, etc.<sup>46</sup> (Bueno, J. El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000).

Juan Agustín Guerrero (1818-1886), destacado músico y uno de los principales ideólogos del proyecto romanticista, fue muy enfático al poner de manifiesto una refutación en las orientaciones culturales criollas básicamente centradas hacia una copia de los modelos europeos, cuyo interés por la

---

<sup>46</sup> BUENO, J. (2009, Agosto 24) "El pasillo Lojano y otros géneros, entre 1900-2000, Muestra Viva del Patrimonio Intangible: Antología y Análisis Musicológico" Sistematización Musicológica. Prolegómenos, pg. 2. Consultado el 15 de Julio del 2012. En <http://musicaecuatoriala.julio-bueno.com/#post45>.



configuración del estado nacional ecuatoriano, se erigía sobre la “apropiación y desvirtuación” de las culturas tradicionales refuncionalizadas a una nueva lógica de poder. Guerrero preconizando un futuro nacionalista se preguntaba:

*“¿Por qué la América, la parte más bella y más hermosa de la creación, no ha de tener palabra ni sentimiento, para decir al tiempo y a las otras naciones, lo que es en su vida de ventura o de sufrimientos?, y aquello de originalidad en la música no es difícil, porque los americanos somos hombres, dotados de alma y corazón para sentir, lo mismo que los europeos; y particularmente a los ecuatorianos no les falta talento para lo bello, y por eso hasta la naturaleza que habitamos es un sublime panorama que nos inspira, que llora y se sonríe, que nos alegra y espanta”...Todos los pueblos saben hacer justicia al mérito, cuando hay ilustración, cuando hay grandeza de alma, y cuando se llega a amar todo lo que está en relación con su nombre y sus propios intereses; pero entre nosotros, no sé por qué razón, se afrenta y se desprecia todo lo que es nacional, todo lo que es propio,...”* (Guerrero, J.A. La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984:25-38)<sup>47</sup>. (Mullo, J. Masones y nacionalismo).

Determinar los elementos, estilos y características constitutivas utilizadas en las creaciones musicales de tres grandes compositores cuencanos: Arturo Vanegas Vega, Rafael Carpio Abad y Carlos Ortiz Cobos, fue nuestro principal objetivo, el cual mediante un estudio minucioso y basándonos en cuatro parámetros metodológicos del análisis musical como lo: armónico-formal, semiótico y un análisis comparativo, hemos obtenido un conocimiento amplio logrando dilucidar la producción musical de estos tres grandes Maestros, poseedores de un dominio compositivo con formatos y

---

<sup>47</sup> MULLO, J. (2008, Mayo, Quito). Masones y nacionalismo. El nacionalismo musical y sus aportes a la construcción de la nacionalidad ecuatoriana. Consultado el 15 de Julio del 2013. En <http://www.palabraenpie.org/articulistas-invitados/292-masones-y-nacionalistas-el-l>



propuestas innovadoras, quienes influenciados por la corriente nacionalista que en ese entonces pugnaba en Europa y toda América Latina, fusionaron estéticamente elementos musicales de la escuela europea como la escritura musical, reglas compositivas, armonía, formatos orquestales, etc., relacionando con ritmos y géneros tradicionales que identifican al país como el pasillo, yaraví, sanjuanito, capizhca, danzante entre otros, donde denotan la elegancia en sus líneas melódicas, con la utilización de cromatismos, escalas pentafónicas, estructuras que exhiben organización del discurso o corpus musical, con el objetivo de innovar y llevar a la música ecuatoriana hacia escenarios extranjeros.

Por lo que la producción musical de: Arturo Vanegas Vega, Rafael Carpio Abad y Carlos Ortiz Cobos, sin duda alguna es un baluarte significativo para la música académico-popular ecuatoriana, siendo estos tres compositores figuras representativas de la morlaquia del s. XX.

Finalmente, después de haber realizado el análisis de las obras antes citadas concluiríamos que todavía no se ha dado la relevancia ni el estudio necesario debido a todo el aporte cultural y musical existente de estos tres grandes compositores cuencanos, por lo que aspiramos que futuros proyectos similares lo realicen y lo difundan de manera especial a los niños y jóvenes ecuatorianos para que conozcan, valoren y rediman nuestra identidad. Accionar que corresponde a todos: padres de familia, docentes y sociedad.





## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. Filosofía de la Nueva Música. Ediciones Sur. Buenos Aires.
- ARÍZAGA, C. (2002). Biografías de Compositores Académicos Ecuatorianos. Editor Pedro Jorge Vergara. Quito.
- BELINCHE, D. (2006). Apuntes sobre Aprecisión Musical. (1ra ed.). Argentina.
- BIBLIOTECA DE LA SINFÓNICA DE CUENCA JOSÉ CASTELVIT. Obras musicales del compositor Carlos Ortiz Cobos, género musical Pasillo: "Dame tu olvido y Alegría en la Sierra".
- CARPIO, R. Cantares Cuencanos.
- CARPIO, R. "Vida y andanzas de Rafael Carpio Abad".
- CONSULTAS: Biografías y bibliografías con Fernando Vanegas; hijo del compositor Arturo Vanegas Vega.
- CORDERO Y LEÓN, R. (1960). Música. Pasión del Alma. Cuenca.
- CARRIÓN, O. (2002). Lo Mejor del Siglo XX. Música Ecuatoriana. Ediciones Duma. Quito.
- DINASTÍAS MUSICALES EN EL AZUAY, LOS BANEGAS.
- EN EL CENTENERIO DE SU NACIMIENTO: "Carlos Ortiz Cobos, mayo 26 del 2009". Colaboración especial: Magister Carlos Freire Soria.
- FREIRE, C. Dinastías musicales del Azuay.
- GUERRERO, P. (2004). Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Tomo II. Quito.
- MORENO, S. (1972). Historia de la Música en el Ecuador. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
- MORENO, S. (1996). La Música en el Ecuador. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
- RAMIREZ, C. (2000). Nociones de Etnomusicología. Cuenca.
- RIVADENIERA, L. (1996). La Música en el Ecuador/Segundo Luis Moreno. Editorial Porvenir. Quito.
- VAVEGAS, A. Remembranzas Musicales.



## LINCOGRAFÍA

<http://www.elmercurio.com.ec/hemeroteca-virtual?noticia=64644>. Consultado el 2 del Septiembre 2011 a las 10 h30.

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post4>. Consultado el 26 de Julio del 2012 a las 13h15.

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post4>. Consultado el 3 de Agosto del 2012 a las 9h45.

<http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a2>. Consultado el 26 de Julio del 2012 a las 18h20.

<http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a8>. Consultado el 28 de Julio del 2012 a las 14h22.

<http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a16>. Consultado el 3 de Agosto del 2012 a las 19h5.

<http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a16>. Consultado el 5 de Agosto del 2012 a las 20h10.

<http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a5>. Consultado el 9 de Agosto del 2012 a las 9h12.

<http://www.emus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a19>. Consultado el 11 de Agosto del 2012 a las 11h55.

<http://www.monografias.com/trabajos15/análisis-musical/análisis-musical.shtml>. Consultado el 15 de Agosto del 2012 a las 8h40.

<http://www.monografias.com/trabajos15/análisis-musical/análisis-musical>. Consultado el 05 de Agosto del 2012 a las 19h25.

<http://www.filomusica.com/filo87/análisis.html>. Consultado el 8 de Agosto del 2012 a las 15h05.

<http://musica.ung.edu.ar/personales/odiliscia/papers/nattiez.htm>. Consultado el 12 de Agosto del 2012 a las 12h25.

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>. Consultado el 15 de Julio del 2012 a las 14h10.

<http://foros.cristalab.com/principios-de-armonia-musical.-+82723>. Consultado el 18 de Julio del 2012 a las 17h20.

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>. Consultado el 15 de Julio



del 2012 a las 15h30.

[http://www.haciendomusica.com/Analisis/Tema%2004%20-](http://www.haciendomusica.com/Analisis/Tema%2004%20-%20Analisis%20Formal)

[%Analisis%Formal](http://www.haciendomusica.com/Analisis/Tema%2004%20-%20Analisis%20Formal). Consultado el 20 de Septiembre del 2012 a las 13h55.

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>. Consultado el 15 de Julio del 2012 a las 16h50

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>. Consultado el 15 de Julio del 2012 a las 20h20.

<http://www.academia-arsnova.com/RitmosEcuatirianos.htm>. Consultado Mayo 13 del 2013 a las 8h00

<http://www.academia-arsnova.com/RitmosEcuatirianos.htm>. Consultado Mayo 15 del 2013 a las 10h13.

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>. Consultado el 28 de Julio del 2012 a las 19h19.

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>. Consultado el 18 de Julio del 2012 a las 21h15.

<http://haciendomusica.com/analisis.htm>. Consultado el 05 de Abril del 2011 a las 11h45.

<http://wwwbuenastareas.com/ensayos/Metodo-Comparativo>. Consultado el 15 de Enero del 2013 a las 21h25.

<http://carlosramirezvasquez.blogspot.com/2012/09/metodo-com>. Consultado el 15 de Enero del 2013 a las 22h15.

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>. Consultado el 20 de Julio del 2012 a las 20h40.

<http://www.elmercurio.com.ec/web/titulares.php?nuevomes=07&nuevoaño=2004&dias=11&seccion=c8Nrl3r>. Consultado el 17 de Diciembre del 2012 a las 14h35.

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post45>. Consultado el 15 de Julio del 2012 a las 22h45.

<http://www.soymusicaecuador.blogspot.com/>. Consultado el 14 de Julio del 2013 a las 9h05.

<http://www.palabraenpie.org/articulistas-invitados/292-masones-y-nacionalistas-el-l>. Consultado el 15 de Julio del 2013 a las 7h15.